كلمات

□ ١ □

الكلام في المستقبل رجم" في الغيب . ذلك ان الآتي قلما يضع مفاتيحه في يد الراهن . النبوءة وحدها تقبض على تلك المفاتيح . غير ان النبوءة لاتحدث الا حيث يكون الاشراق . والاشراق لا ياتي الا على هيئة وحي ، او هيئة رؤيا . الوحي قراءة إلهام في المستقبل . الرؤيا قراءة كشف ، بين الإلهام الذي هو نبوة"،والكشف الذي هو استقراء ، يمكن للغيب ان يتفتح عن اسراره الغامضة . هكذا ، على الاستقراء ، لا على الإلهام ، ينهض الكلام في مستقبل الشعر .

□ ٢ □

هل للقصيدة العربية الحديثة مستقبل ؟! .

للوهلة الاولى ، يبدو السؤال ساذجا : ما من كائن له حاضر" الا وله مستقبل . والقصيدة كائن حي ، حاضر ، ومتحرك ، ونام ايضاً . وهي ، في حركتها ونموها ، إنما تتجه الى مستقبل ، لا الى ماض ، خلافاً لما تنبات به السيدة نازك الملائكة في كتابها : قضايا الشعر المعاصر . وما دامت القصيدة العربية الحديثة تتحرك الى الأمام، لا الى الوراء ، فان من حقنا ان نطرح السؤال الثاني :

ما مستقبل القصيدة العربية الحديثة ؟!

□ ٣ □

لان الشعر جزء من مشروع الامة الثقافي ، لانه الاكثر عمقاً في وجدان الامة ، الاكثر اقتناعاً عن الارتداد ؛ رات « المعرفة » ان تطرح على كتابها وقرائها معاً سؤال الشعر. رات، ايضاً ، ان لايكون السؤال في الراهن ، بل في المستقبل. ففي الربع الاخير من القرن العشرين ينبغي ان يختلفسؤال الشعر عنه في الربع الثاني او الثالث . بالتالي ، ينبغي ان تتغير نبرة الحماسة والاندفاع التي ابتدات بها تجربةالحداثة في الربعين الماضيين : نبرة التجاوز والتخطي والمغامرة و... تتغير النبرة ، لا اللغة . تصير اكثر ارتكازا ، اكثر عمقاً،اكثر تاصيلا في الارض . بالتالي ، يتحول مشروع الحداثة من الرفض المجرد ، الى الاصيل في مشروع الامة الثقافي ، وتصير الحداثة لا طفرة بل ضرورة لتاسيس وعي معرفي جديد .

□ ٤ □

لم نتلق ، بعد ، الاجابات كلها ، مازلنا ننتظر .

نحاول ، الآن ، ان نعم السؤال في مستقبل القصيدة العربية الحديثة على قرائنا ايضاً . و « المعرفة » تفتح اعدادها القادمة للاجابات الجادة التي تاتي .

لنقل ان الاجابات الثلاث ، في هذا العدد ، بمثابة مدخل تفتتحه ثلاثة اسماء لها كرسيها في حضرة الشعر .

رئيس التحرير

الدراسات والبحوث

علم الدلالة:

النظرية المعيارية الممتدة

د. منذر عياشي

القارئ والنص

د. نعيم اليافي

علم الدلالة :
النظرية المعيارية
الممتدة

د. منذر عياشي

لقد كان الاسم الشائع لمصطلح الدلالة هو La Sémasiologie وهي كلمة مشتقة من اصل يوناني .(Séma) ، اي (معنى) . وقد شاعت بعد هذا المصطلح تسميات شتى ذكر P. Guiraud عددا منها ، مثل : Glossologie , Sémalogie rhématalogie , rhématique (١) . ثم انتهى هذا العلم الى تبني مصطلح واحد ـ La sémantique وكان اول من اشاعه هو اللساني الفرنسي Michel Bréal .

لم ياخذ هذا العلم النهائي المراد له . انه في حالة تطور ، وقد ساهمت عدة نظريات في اثرائه . ومن بين هذه النظريات ، او على راسها في العصر الحديث نجد النظرية التوليدية التي سنعرض الى جزء بسيط منها في هذا البحث .

تعريف :

يقول John Lyons « نعرف علم الدلالة عادة بانه دراسة المعنى » (٢) . ولكنه يقول ايضا : « ان المصطلح (معنى) يحتوي نفسه على معاني عديدة » (٣) .

فاذا كان ذلك كذلك ، واذا كان للمعنى عدة معاني ، فالافضل المجدى ان نبحث عن المقصود من هذا المصطلح من خلال امثلة معطاة . ولعلنا بعد هذا نصل بالتدريج من تعريف علم الدلالة الذي اوردناه الى تعريف موضوع هذا العلم .

الامثلة :

١ ـ ما معنى كلمة جبل ؟
٢ ـ لامعنى للحياة بدون عقيدة .
٣ ـ اي معنى يمكننا ان نعطي لكلمة ذهن
٤ لامعنى للمال والجاه لمن كان يؤمن بالله واليوم الآخر .
٥ ـ مامعنى الملاحظة التي ابداها ؟
٦ ـ عندما ننظر الى الطبيعة نرى ان الاشياء تحمل معانيها، في ذاتها .

نكتفي بهذا القدر من الامثلة والمهم فيها انها كلها تشير الى شيئين

١ ـ انها تشير ان كلمة معنى متعددة المعاني .

٢ ـ وتشير ايضا الى عامل مشترك بين هذه المعانى تاتي المشكلة الآن من اننا لانستطيع تحديد العامل المشترك بينهما . كما اننا لانستطيع تحديد نوعه وطبيعته . واذا اتبعنا اقتراح John Lyons نفسه ، اي اذا قمنا بعملية ابدال لكلمة (معنى) ووضعنا عوضا عنها كلمة (دلالة) ، فقد نصل الى تحديد بعض المعاني المتضمنة في كلمة (معنى) في الامثلة السالفة . وهذا كما يقول :

« ان علم الدلالة قد استطاع ان ياخذ تعريفا له هو : دراسة المعاني » (٤) . اننا في الواقع نقف مع هذه الامثلة على اتجاهين من اتجاهات البحث : الاتجاه الاول :

تنظيري ويتضمن ، بالاضافة الى طرق البحث عند اللساني ، طرق البحث عند الفيلسوف ، والمنطقي ، ورجل الدين ، والاديب الروائي ، الى آخره . ويمكن لكل واحد من هؤلاء ان يعطي تفسيرا لكلمة (معنى) ، كل بحسب اختصاصه واهتماماته .

الاتجاه الثاني :

تجريبي ، أو اذا شئنا فيزيائي . وهو بسبب من هذا لايصلح ان يدخل في دائرة البحث اللساني لانه غير دقيق ويقوم اساسا على الفصل :

١ ـ بين الجملة والسياق الذي قيلت فيه .

٢ ـ بين المتكلم وبين مايريد ان يعبر عنه حين يستعمل هذه الكلمة في عدة جمل .

لايمكن لهذا الاتجاه اذن ان يؤدي الغرض المطلوب لان طبيعة البحث تستهدف ارجاع العناصر الى اصولها الاولى ، وهذا يشكل عقبة تحول بيننا وبين ادراك متضمنات كلمة (معنى) .

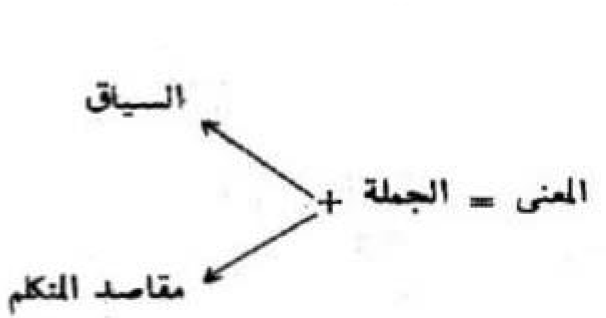
هل هذا يعني ان الطريق قد اصبحت مسدودة امامنا لان الحلول النظرية والتجريبية تقف عاجزة عن اعطاء تعريف مناسب ؟ اننا في الحقيقة لم نستنفد كل الحلول الممكنة بعد . ولذلك فاننا لانستطيع ان نجزم او ان نقرر اي شيء الا بعد الرجوع الى بعض منها على الاقل، لاسيما واننا لانزال ، فعليا ، نمتلك بعض التصورات التي قد تفضي بنا الى بغيتنا . ومن هذه التصورات نرى ان الاخذ بالملاحظتين الاخيرتين بخصوص الاتجاه التجريبي تفيدان افادة كبرى في اعطاء تعريف يتلاءم الى حد ما مع مانبحث عنه . وتأتي الاهمية التي نراها فيهما من الربط الذي تشترطانه ضمنيا بين ثلاثة عناصر :

١ ــ الجملة .

٢ ــ السياق .

٣ ــ مقاصد المتكلم .

انطلاقا من هذا ، يكون التعريف الذي نقترحه على الشكل التالي:



المعنى يساوي الجملة مضافا اليها السياق ومقاصد المتكلم .
مهما يكن من امر ، فان القواعد التوليدية ، كما سيتبين لنا في الفقرات اللاحقة ، تقدم عبر منهجيتها تعريفا اكثر دقة وتفصيلا من هذا ، وما نريد هنا الا افتتاح الموضوع .

● ـ المنهج :

لقد حدث تغير كبير في مجرى تطور النظرية التحويلية مع ميلاد النظرية الدلالية التي ابتكرها كل من Fodor , Katz ولقد كان في الواقع ، من شبه المستحيل قبلهما ، اي ماقبل الستينات ان يقترح اي مشروع جدي للوصف البنيوي . ويجب ان نذكر هنا ، ولو بشكل عابر ، . أن شومسكي قد تجنب كل اعتبار يتعلق بالمعنى حين عمد الى بناء نظريته في النحو التوليدي . الا انه ، وبالرغم من ذلك ، تصور اثناء عمله امكانية احتمالية للقيام بدراسة بعض العلاقات المتبادلة بين النحو والدلالة . غير انه كان يعتبر ان هذا النوع من المحاولات يجب ان لايتم قبل اكتمال النظرية النحوية .

نجد ، على العكس من التصورات التي وقف عليها شومسكي، ان الدفعة الاولى التي قام بها Fodor , Katz قد فرضت النظرية الدلالية على كل الدراسات اللسانية ، بحيث لم يعد بالامكان الفصل بين علم الدلالة والنحو في اي نظرية نحوية . ونستطيع ان نقول ان هذه النظرية قد احتلت مكان الصدارة في الدراسات اللسانية التي اعقبت الستينات .

من الآثار التي احدثتها هذه النظرية انها غيرت الى حد كبير من الاهداف التي رسمتها القواعد التوليدية والتحويلية لنفسها في الوقت الذي كان فيه شومسكي لايرى في القواعد الا نظاماقادرا على توليد عدد غير محدود من جمل اللغة ، ويمتاز بما له من امكانية على الوصف البنيوي والتاويل الفونولوجي .

ان الاقتراحات التي قدمها هذان اللسانيان قد دفعت بشومسكي الى ادخال مكون آخر يمكن ان نطلق عليه اسم التاويل الدلالي . ثم انتهى بعد ذلك الى اعتبار القواعد كالة ايضاحية مهمتها الربط بين الصوت والمعنى . ويجب ان لاننسى مع ذلك بأن شومسكي قد ادخل ،

منذ / ١٩٦٥ / بعض التبسيطات المهمة على الآلة القاعدية كما انـه عرف من جديد عددا من القضايا النظرية التي ظلت غير دقيقة عنـد Fodor , Katz

آ ـ دور المكون الدلالي وبنيته :

ان المكون الدلالي في النظرية المعيارية عبارة عن مكون تأويلي فقط. وهذا يعني ان الدور الذي يضطلع به لايزيد على تقديم تأويل معنوي للجمل التي يولدها النحو ، وهنا نريد ان نقول بأن المشكلة التي كان النحو يعاني منها هي مشكلة الاسقاط ، وهي نفس المشكلة التي يعاني علم الدلالة منها . والمقصود بهذا المصطلح هو :

١ ـ البحث عن امكانية اقامة طريقة عمل آلية مشكلة من مجموعة محددة من قواعد التأويل ، وقادرة على اعطاء حساب عـن معنى الجمل غير المتناهية في اي لغة من اللغات .

٢ ـ اعطاء تفسير عن الكيفية التي يفهم المتكلم بها حين يستعمل لغته الام معنى الجمل ، وخاصة تلك التي لم يصادفها او لم يسمع بهـا من قبل .

لعله من الخير لنا ونحن في بداية هذا البحث ان نـرد الامر الى أصوله الاولى ، فنختزل هذه القضية عن طريق الشكل الذي يتخذه المكون النحوي ضمن النظرية المعيارية ، ولا يكون ذلك الا بشيئين:

١ ـ اذا نظرنا الى العمليات التحويلية فـنرى انها مكونة مـن مجموعة من الطرق الآلية والشكلية ، وهي تسمح بالمرور مـن بنيـة تحتية الى بنية فوقية دون ان تحدث اي تغيير في معنى البنية الاولى.

٢ ـ يجب على المكون الدلالي ان يتخذ من البنى التحتية مجالا لعمله ، وأن يكون قادرا على ذلك .

يقول شومسكي بهذا الخصوص :

« يجب ان تتوفر عدة شروط في البني التحتية . عليها ان تحدد اولا التمثيل الدلالي . ثم عليها بعد ذلك ان تصبح بنى فوقية جيدة التشكيل وذلك عن طريق العمليات التحويلية النحوية (٥) . ولكننا نعلم ان معنى الجملة يتعلق بمعنى الالفاظ التي تتضمنها بالاضافة الى البنى النحوية التي تدخل فيها ، ولكي ندل ببرهان على صحة هذا القول ، نعطي بعض الامثلة :

١ ـ يأكلُ احمدُ التفاحةَ .

اذا غيرنا كلمة (التفاحة) ووضعنا عوضا عنها كلمة (الخبز)، فسنرى ان معنى الجملة قد تغير . وهذا البرهان البسيط يدل على ان معنى الجملة مرتبط بمعنى الكلمات التي توجد فيها . ولكن المعنى، كما قلنا ، ليس في الكلمات فقط . والامثلة التالية تبين لنا هذا :

٢ ـ يشربُ أحمدُ الماءَ .

٣ ـ قرأ احمدُ القرآن .

نلاحظ اننا نستطيع تاويل /٢/ ، / ٣ / بنفس الطريقة ، اي كجمل تتجسد فيها صورة لعمل معين . فهي تستخدم من جهة ثانية، وفي نفس الوقت ، شيئا او موضوعا يقع عليه فعل الفاعل . ولكن بالمقارنة مع هاتين الجملتين نرى ان الجملة / ٤ / لا تؤول بنفس الطريقة:

٤ ـ الحكم الظالم موجود في بعض الدول دائما .

وحول هذا الامر يقول شومسكي :

« انه من الطبيعي ان نفترض ان التاويل الدلالي لجملة ما يحدد بتحديد المضمون الدلالي الجوهري للروائز اللفظية (Items) وكذلك بالطريقة التي ترتبط بها الالفاظ بين بعضها في مستوى البنية

التحتية » (٦) نفهم من هذا القول اذن ، ان دور علم الدلالة يتجلى في الربط بين معنى الكلمات وبين العناصر الممثلة للدلالات في البنى التحتية. ويكون ذلك بالارتكاز على الاساسين التاليين :

١ ــ يمكن تحديد معاني الكلمات عن طريق القواميس .

٢ ــ ان القواعد هي التي تربط بين الكلمات وبين البنية التحتية.

ولقد اطلق عليها كل من Fodor , Katz اسم (قواعد الاسقاط) **règles de projection**

وربما نستطيع الآن ان نمثل طريقة عمل المكون الدلالي على الشكل التالي : ــ

مدخل : بنى تحتية ← قاموس ← قواعد الاسقاط

مخرج : تاويل دلالي للمدخل .

يتكون مدخل هذا المكون من بنى تحتية ، وعلى هذه البنى تجري عملية البحث القاموسي وقواعد الاسقاط . اما المخرج فيتكون من التاويل الدلالي للبنى التحتية الموجودة في المدخل .

يجب ان نشير اخيرا بانه اذا كان دور النظرية الدلالية هو دور تاويلي للبنى التحتية ، فمن الضروري اذن ان نعطي للمصلح (تاويل) معنى واسعا . وفي الواقع ، يقع على عاتق النظرية الدلالية اعطاء وتفسير امور ثلاثة :

١ ــ يجب أن تعطي حسابا عن معنى الجمل القاعدية .

٢ ــ عليها ان تشرح كيف ولماذا تعتبر بعض الجمل غير قاعدية.

٣ ـ ومن الضروري أخيرا ، أن تبين وتشرح العلاقات التي يمكن وجودها بين عدة جمل مختلفة .

من أجل هذا يجب على بنى المعجم ، وعلى شكل قواعد الاسقاط أن تسمح باعطاء حساب عن المفاهيم المتعلقة بالالفاظ المترادفة ، والمتضادة ، والملتبسة والتي تعتبر كاطناب ، الى آخره .

نرى من كل ما سلف أن لدينا مكونين تحتيين للمكون الدلالي :

● ـ المكون الاول : القاموس . ويمكن ان نسميه من الآن فصاعدا « التحليل التقطيعي » «analyse Componetiene» .

● ـ المكون الثاني : قواعد الاسقاط .

لنبدا مباشرة بالمكون الاول

ب ـ التحليل التقطيعي :

يقوم مفهوم التحليل التقطيعي على تحديد معنى الروائز اللفظية، وهو يستخدم من أجل هذه الغاية مجموعات من العلامات الدلالية. وللتذكير فقط ، نقول بأن اول من نظر لهذا المفهوم وتكلم به هما : Fodor . Katz ولتوضيح هذا المفهوم نعطي المثل التالي :

شاب ، (+ متحرك) ، (+ انسان) ، (ـ عجوز) ، (+ مذكر).

علينا ان نلاحظ منذ الآن ان اي قاعدة من قواعد الاطناب تسمح بالقول ان لبعض العلامات علاقة مع بعضها الآخر . فالعلامة (+ انسان) تعتبر ، على وجه من الوجوه ، كمجموعة تحتية للعلامة (+ متحرك) ، وهذا ماتعبر عنه بالقاعدة :

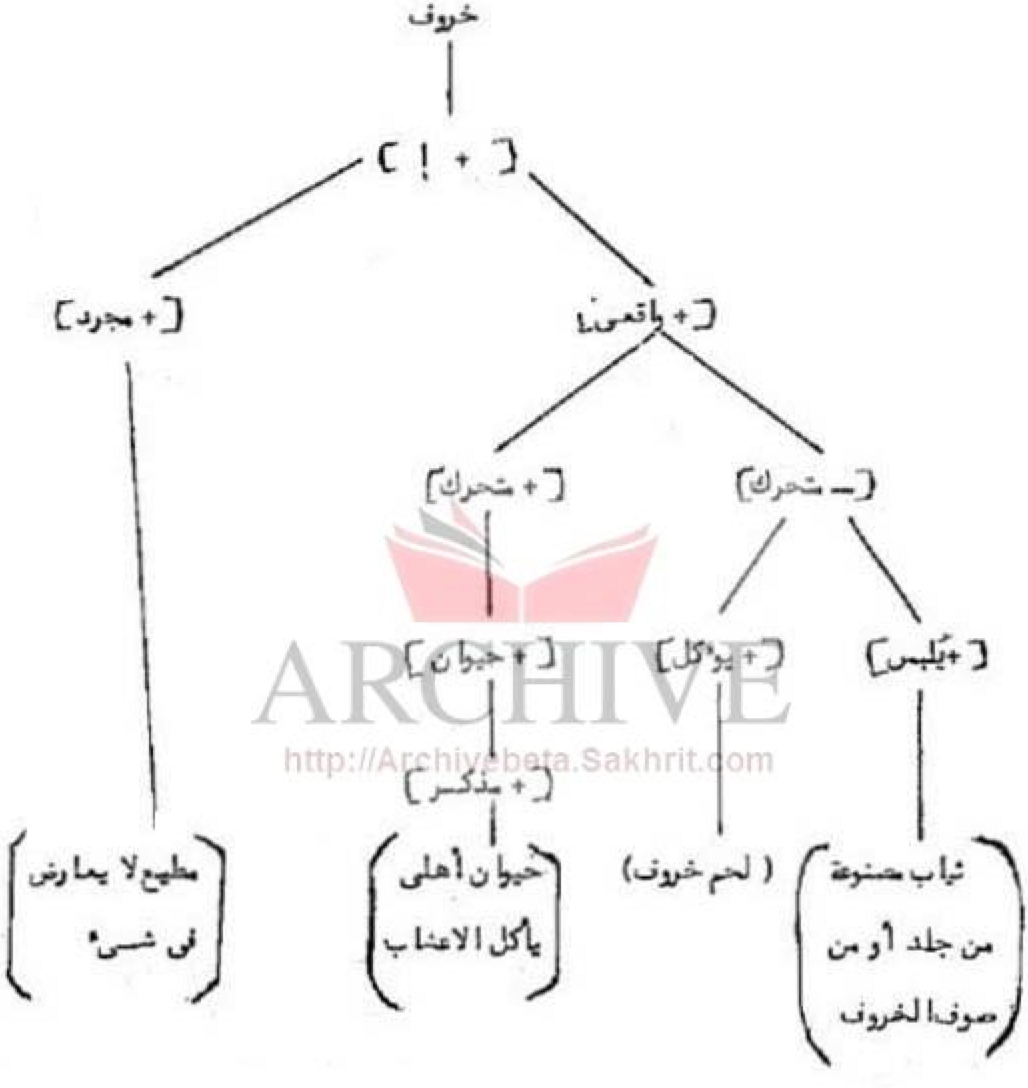
(+ متحرك) ← (+ انسان) .

بهذا الشكل ، يبدو من المفيد ان ندخل العلامة (+ متحرك) بين مجموع العلامات الخاصة بكلمة : (شاب) ، لان هذا اللفظ يدخل بشكل آلي ضمن العلامة : (+ انسان) . ويكفي ، في هذه الحالة ، لتحديد معنى كلمة (شاب) الطرح التالي :

شاب ، (+ انسان) ، (ـ عجوز) ، (+ مذكر) .

في الواقع ، ان تعميم مدلول الكلمة ، هو الذي سمح بميلاد « نظرية العلامات » والتي يدخل في مضمارها المرحلة الثانيةلتشكل القواعد التوليدية . وربما كان لزاما علينا ان نقدم هذه النظرية قبل ان ندخل في تفاصيل النظرية المعيارية . ولكن يشفع لنا ان الهدف من هذا العرض هو هدف تعليمي اكثر منه تاريخي . وبالاضافة الى ذلك، فقد بدا لنا انه من الافضل اقتراح تركيب متلائم مع تدرج النظرية التي تدلي برأي لتجيب على نفسها من خلاله ، وتقترح فكرة ثم تعترض عليها ، وتسعى بين هذا وذاك في اكتساب صورة نهائية لها معطية الفرصة بهذا لما سيأتي بعدها .

ان شومسكي ، عندما اعاد تشكيل القواعد في المرحلة الثانية لعمله، قد جعل المكون التحتي للفظ مجموعة من المداخل ، وجعل كل مدخل يتمثل في قالب من العلامات الصوتية والنحوية والدلالية . ولو نظرنا الى المكون الدلالي في هذا التشكيل فسنرى انه يتلقى في المدخل متوالية من الروائز اللفظية ، اي يتلقى بنية تحتية . ومن هنا فان من مهمة هذا المكون ان يعطي حسابا عن بعض الروائز التي تعتبر ملتبسه ، ثم جاء بعد ذلك كل من Katz و Fodor بنظريتهما الدلالية واقترحا تمثيل قالب العلامات على شكل شجرة مكونة من رمز جذري للرائز اللفظي الذي يراد البحث عنه . وقد شمل اقتراحهما ايضا المؤشرات الدلالية والعناصر التمييزية التي تسمح بتمحيص تعريف الرائز المقصود . ولو اخذنا كلمة مثل (خروف) ، فسنجد انه بالامكان تمثيل المعاني المتعددة لها على الشكل التالي :



يوجد في هذا الرسم ، وذلك كما نرى ، مورفيم واحد ، هو: (+ ا) . غير ان الامر ، لن يكون على ما هو عليه هنا ، لو استعملنا كلمة اخرى مثل : « اخضر » لانه يمكن لهذه الكلمة ان تكون مرة (+ إ) ومرة (+ صفة) .

إن المؤشرات الدلالية تتمثل في هذه الشجرة ضمن اقواس معقوفة، والعناصر التمييزية تتمثل ضمن اقواس شبه دائرية . وان كل فرع من فروع هذه الشجرة يتفرع من الجذر ويستمر حتى يصل الى احد العناصر التمييزية الممثلة لكلمة (خروف) . وسنرى في الفقرة التالية ان تطبيق قواعد الاسقاط يخضع الى شروط هذا التمثيل المشجر.

يجب ان نشد الانتباه الى ان التحليل التقطيعي يسمح باعطاء حساب عن بعض المفاهيم ، مثل : الترادف ، والتضاد ، والخاص والعام ونبين ذلك كما يلي :

● ـ نستطيع أن نعتبر كل مدخلين لفظيين كمترادفين اذا كان معناهما يتمثل عن طريق نفس مجموعة العلامات الدلالية : رمز جذري + مؤشر + عناصر تمييزية ، مثل : (مازح / داعب) .

● ـ نستطيع أن نعتبر كل مدخلين لفظيين كمتضادين اذا كان معناهما يتمثل عن طريق نفس مجموعة العلامات ، مثل : (مازح / داعب) .

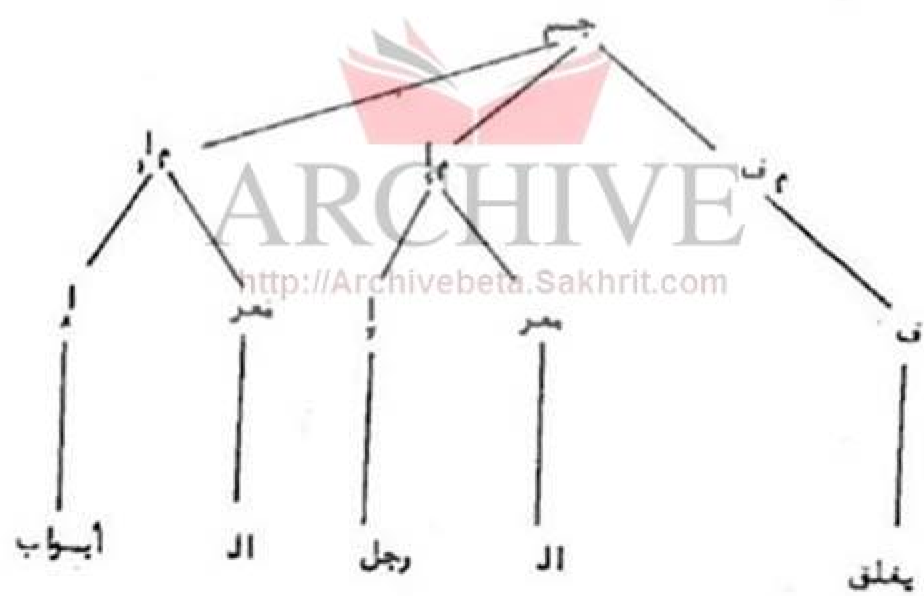
● ـ نستطيع أن نعتبر كل مدخلين لفظيين كمتضادين اذا كان معناهما يتمثل عن طريق نفس مجموعة العلامات ، مثل (صغير /كبير).

● ـ نستطيع أن نعتبر كل مدخلين لفظيين كخاص وعام اذا كانت مجموعة العلامات الدلالية لاحدهما داخلة ضمن مجموعة العلامات الدلالية للاخر مثل : (تراب / ارض) ، (ارنب / حيوان) .

ان التحليل التقطيعي يقوم ببعض المهام التي تقع على عاتق النظرية الدلالية ، وهذا ما سنتبينه فيما سيأتي ، ولكن قبل ذلك سنرى كيف قام Fodor , Katz بتشكيل قواعد الاسقاط .

ت ـ قواعد الاسقاط :

ان لقواعد الاسقاط مهمة تتجلى في تبيان القراءة الاحادية او المتعددة التي تنسب الى البنية التحتية ، والى التحليل التقطيعي الخاص بمختلف الروائز المتعلقة في هذه المتوالية . ونرى ، نتيجة لهذا ، ان من واجب قواعد الاسقاط ان تقيم علاقة بين عدد من الروائز اللفظية للبنى النحوية ونضرب مثلا على ذلك بعدد من الالفاظ التي تتمثل في التشجير التالي :

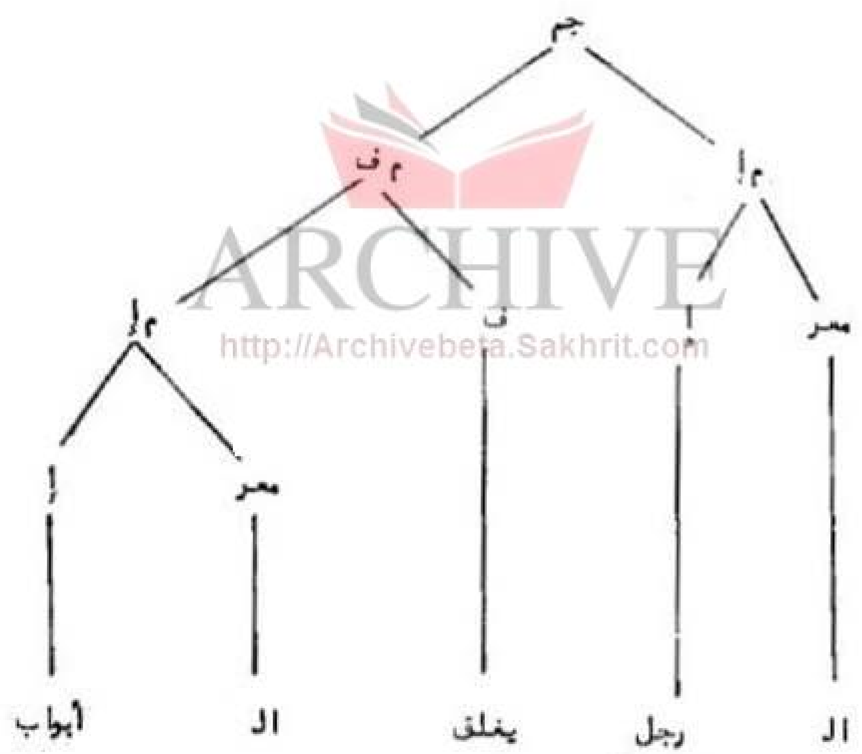


إن التمثيل الذي قمنا به هنا هو تمثيل حرفي لتتابع الالفاظ كما تظهر في البنية الخارجية للجملة . ولو عدنا الى التقسيم التركيبي للجملة لوجدنا انفسنا امام جملة اخرى تحمل نفس المعنى والالفاظ كما تظهر في البنية الخارجية للجملة . ولو عدنا الى التقسيم التركيبي للجملة لوجدنا انفسنا امام جملة اخرى تحمل نفس المعنى والالفاظ وتنقسم الى مركبين رئيسيين :

١ (الرجل) + ٢ (يغلق الابواب) .

ان المركب /٢/ يمثل المركب الفعلي (م ف) وهو ينقسم بدوره الى (ف + إ) = يغلق + الابواب .

يمكن ، في هذه الحالة ، تمثيل الجملة تشجيريا ، دون ان نخل بنظام القواعد العربية على النحو الاتي :



يمكننا ان نخضع كل رائز من الروائز الموجودة في هذه البنية الى التحليل التقطيعي ، وسنحظى بالنتيجة التقريبية التالية :



ال
(+ تعر)
(+ قصر)
رجل
(+ إ)
(+ إنسان)
(- مراهق)
(+ مذكر)
(أكثر عمرا من المراهق)
(+ مفرد)
١
٢
بنطلون
(+ ب)
(+ بيدل)
(- فتح)
(+ متحرك)
(+ شيء مادي)
(+ شيء قابل للانغلاق)
(يلبس على شيء مثني)
٣
ال
(+ تعر)
(+ قصر)
أبواب
(+ إ)
(+ شيء مادي)
(+ شيء قابل للتحرك)
(شيء قابل للفتح والإغلاق)
(+ جمع)
٤
٥

وللملاحظة نقول أن كلمة (الأبواب) ، في هذا التحليل، تبقى ملتبسة ، والسبب في ذلك يعود الى ان التشجير الدلالي الخاص بها يشتمل على عدد من الفروع . والبرهان الذي نملكه تجاه هذا الامر يتجلى بالطريقة التالية : سنعطي لكل شجرة دلالية من اشجار الروائز التي تشكل موضوع درسنا الرموز : آ ١ ، آ ٢ ، آ ٣، آ ط ، آ ٥ . وهذا يعني ان بنية الجملة تتمثل كما يلي :



بعد هذا ، سنستخدم قواعد الاسقاط وهنا لابد لنا من الكلام عن المهمة التي تنفذها هذه القواعد : انها تقوم بعملية دمج بين مختلف الرموز (آ) ، والهدف من هذه العملية هو اعطاء الجملة بنيتها الدلالية الخاصة بها . ولكن حتى تبلغ قواعد الاسقاط هذا الهدف ، فان عليها ان تتبع ما ياتي من الخطوات :

١ ـ ان علينا ان نأخذ الرمزين (آ) الاكثر عمقا والمتصلين مع بعضهما عن طريق عقدة واحدة (آ ٤ ، آ ٥) مثلا . ويكون عملها هنا محصورا بدمج هذين الرمزين .

٢ ـ تقوم قواعد الاسقاط في الخطوة الثانية بدمج الناتج عن العملية الاولى مع الرمز (آ) الواقع تحت وصاية نفس العقدة التابع لها ، اي مع آ ٣ . .

٣ ـ ولايبقى علينا اخيرا الا ان نتابع هذه العملية حتى تصل الى جذر الشجرة .

يبقى هذا الكلام الذي سقناه كلاما نظريا ، ولكي ننتقل الى دائرة عملية او تطبيقية نرى انه من الضروري ان نضيف بعض الاشياء:

ان قواعد الاسقاط حين تقوم بعملية الدمج تحذف بعض العلامات التي تعد من قبيل الحشو والزيادة وبلا فائدة ترتجى . ومن ذلك مثلا العلامات السياقية الخاصة بدمج الفعل مع فاعله . ونريد ان نوضح هذا مع الاحتفاظ بالمثل الذي اعطيناه .

لقد جاء الدمج بين آ ١ و آ ٢ نتيجة لتطبيق القاعدة الاولى من قواعد الاسقاط ، والتي تتمثل في هذا الشكل :

ف ـ ١ رائز ١ ← (+ إ) ← (آ) .... (م)
رائز ٢ ← (+ تعز) ← (آ) .... (م)
رائز ١ + رائز ٢ ← (+ م إ) ← (آ) .... (م)
(آ) ..... (م) .

تعنى هذه القاعدة ان دمج الرائز /١/ مع الرائز/٢/ المتقدمين بشكل متطابق يكون متوالية خاضعة للرمز / م إ / ، ومشكلة من مجموع العلامات الخاصة بالرائز/ ١ / والرائز / ٢ / .

اذا طبقنا هذه القاعدة على الرائزين (الـ) و (رجل) مع العودة الى الشجرة / آ ١ / والشجرة /آ ٢ / السابقتين ، فسنحصل على :

رجل ← (+ !) ← (+ انسان) ← (ـ مراهق) ← (+ مذكر) ← (اكثر عمرا من المراهق) .

الـ ← (+ تعر) ← (+ معر) ← (مغر) .

الـ + رجـل ← (+ م ا) ← (معمـر) ← (+ مغـر) ← (+ انـسـان) ← (ـ مراهق) ← (+ مذكر) (اكبر عمرا من المراهق) .

علينا هنا ان ننبه الى شيئين :

١ ـ ان عملية الدمج بين (الـ) و (رجل) لاتعطي الا متوالية واحدة فقط بينما يختلف الامر بالنسبة لـ (الـ) و (ابوابـ) ، اذ ان عمليـة الدمج هنا تستطيع ان تعطي عددا من المتواليات يتناسب طردا مـع عدد المعاني الممكنة والمتضمنة في كلمة (باب) .

٢ ـ اذا كان الدمج ممكنا بين (الـ) و (رجل) ، و (الـ) و (ابواب) بناء على قاعدة من قواعد الاسقاط ، فان الدمج في موضوع آخر يصبح غير ممكن بناء على قاعدة اخرى من قواعد الاسقاط ايضا . ومثال ذلك ان نقوم بعملية دمج بين فعل كـ (يدهن) وبين الرائز (الابواب) بشرط ان نعطي لهذا الرائز معنى جديدا كالذي نجده في كلمة (فصول) التي يتضمنها كتاب من الكتب ، وان نجعله في مركز المفعول . والسبب الذي يجعل الدمج غير ممكن هنا لانه يجب على الفعل والمفعول ان يشتركا في بعض العلامات مثل : (+ قابل للفتح)، الشيء الذي نجده بين (يغلق) و (الابواب) ولا نجده بين (يدهن) (والابواب) التي هي بمعنى (الفصول) .

ان المهم هو ان نكشف عن الطريقة التي يعمل بها علم الدلالة التاويلي فاذا سرنا على نفس الخطة فسنصل الى المرحلة الاخيرة والتي بها تكون عملية الدمج على النحو التالي :

يغلق ← ال + رجل + ال + ابواب ← (+ احدث تغييراً) ← (+ يغلق) ← (يطبق على شيء وقابل للفتح) ← (+ انسان) ← (– مراهق) ← (+ مذكر) ← (اكثر عمراً من المراهق) ← (معمر) ← (+ جمع) ← + شيء عادي) ← (+ قابل للفتح) ← (مكون من خشب او حديد ومصنوع بطريقة معينة) .

يمكننا في نهاية هذه الفقرة ان نقول ما يلي :

١ – تهتم قواعد الاسقاط بتعيين التنسيقات الممكنة للروائز اللفظية ضمن البنى النحوية المحددة .

٢ – وتهتم ثانيا بتأويل هذه التنسيقات .

ونضيف على ذلك بأن المركبات الدلالية تضع ، في الواقع : اللسانيين امام عقبة كأداء . فالظواهر التي تخص الجمل غامضة ، وحدسية ، وتتعلق في معظم الاحيان بالسياق الذي قيلت فيه ، وقد يكون هذا السياق لساني ، كما قد يكون غير لساني . وانها كظواهر لا تخضع للملاحظة المباشرة ، فعين الملاحظة لا تستطيع ان تتناولها بيسر ، كما انه لا يمكن وصفها بشكل عقلاني . ومن جهة اخرى ، فان طبيعة العلامات الدلالية نفسها تبدو في بعض المرات خاضعة للريبة والشك . ويكفي أن نطرح بعض التساؤلات لنرى ذلك :

ما هو المبرر الواقعي لهذه العلامات ؟ ماذا يمكننا ان نقول عن العلامات المميزة ؟ هل تنتسب المؤشرات الى علم دلالة عالمي ؟ اي معنى يمكن ان يعطي لعلم الدلالة العالمي ؟

يمكننا ان نطرح كثيرا من الاسئلة بهذا الخصوص . ولكن علينا ان نلاحظ في نفس الوقت ان معظم الدراسات التي تتأسس اليوم تعني بنقاط خاصة ومعينة . نعد منها :

١ ـ دراسات في حقل الدلالات ، وهي دراسات تقوم على النظر في مجموعة من الروائز التي بينها مؤشر او عدد من المؤشرات المشتركة ، مثل مصطلحات الالوان وغيرها .

٢ ـ دراسات تقف عند مفهوم معين ومحدد .

٣ ـ دراسات لا تتجاوز معنى بعض الزوائد كالسوابق مثلا .

لقد انتقد عدد من اللسانيين هذه النظرية ، واقترح بعضهم عددا من التغييرات فيها ، ومن اهمها ما يتعلق ببنية المركبات الدلالية ولعل هذا ما دفع بشومسكي ايضا كي يعدل قليلا في النظرية المعيارية ، ثم ليقترح بعد ذلك ما سماه بالنظرية المعيارية الممتدة ، الشيء الذي سنعرض له فيما سيأتي .

٢ ـ النظرية المعيارية الممتدة :

آ ـ محدد ومسلمات :

اذا كانت الدراسات اللسانية الغربية قد عنيت بهذين المفهومين منذ وقت قريب ، فان الدراسات اللسانية العربية قد سبقت الى هذا الميدان وقامت بدراسات لما اسمته بالمسند والمسند اليه . وبالطبع لا نريد هنا ان نقوم بدراسة مقارنة لهذه المفاهيم عند العرب وغير العرب ، وان كان الامر يستحق الدراسة . اننا ، نريد فقط ان ندرس جانبا من الجوانب التي تتعلق بالجملة الاستفهامية والاثباتية من خلال هذين المفهومين . وعلى هذا الاساس نرى لزاما علينا ان نعرض القضية عند الطرفين ، اي عند اصحاب المدرسة التوليدية ، لانهم هم الذي

يشكلون موضوع هذه الدراسة ، وعند الجرجاني ، لانه هو الذي يتناولها تحت ما يمكن ان نسميه بعلم المعاني ، وبمنهجية قريبة الينا .

ـ المدرسة التوليدية :

لقد قلنا بأن هذين المفهومين قد دخلا حديثا في دائرة الدراسات التي قام بها اللسانيون التوليديون . ولم يكن ذلك ، في الواقع ، لانهما كانا غير معروفين من قبل ، ولكن لان كل واحد منهما كان يطرح عددا من المشاكل الجدية في وقت كان يصعب فيه على النظرية المعيارية ان تعطي حسابا عنهما ضمن الاطار الخاص بها . ولقد ادت هذه الحالة بأصحاب هذه المدرسة الى وضع هذين المفهومين جانبا . ولم يشكل ذلك عقبة تحول دون تطور الدراسات النحوية . غير انه فيما بعد ، اي عندما بدات الانظار تتجه نحو علم الدلالة ، وتكاثرت الدراسات في هذا الميدان ، اخذ اللسانيون يفكرون في هذين المفهومين ، واعطوهما حينئذ الاهمية اللائقة بهما . ويمكننا ان نقول بأن هذا الامر ـ ضمن جملة من الامور الاخرى قد دفع بشومسكي الى تعديل مفهومه عن القواعد التوليدية .

الاستفهام : لدينا الجملة الاستفهامية / ١ / .

١ ـ أَقَرَأَ **احمدُ** في الكتابِ ؟

(ملاحظة : ان الكلمة التي تقع عليها نبرة الالحاح هي الكلمة التي نضعها بحرف اسود) تنقسم الجملة حسب هذه النظرية ، الى محدد ومسلمة ، او ما يسميه العرب الى مسند ومسند اليه . والمحدد في هذه الجملة هو (احمد) ، والمسلمة هي (ان شخصا ما قرا في الكتاب) فاذا كان بالامكان ان نعطي الجملة / ٢ / كجواب على الجملة / ١ / .

٢ ـ لا ، إن **عُمَرَ** هو الذي قرا في الكتابِ .

فانه لا يمكن ابدا ان تعتبر / ٣ / كجواب منطقي للجملة / ١ / :

٣ ـ لا ، ان احمد هو الذي قرا في **الشارع** .

اننا نسال عمن قرا الكتاب وليس عمن قرا في الشارع .

نستنتج من هذا بان الجملة / ١ / هي التي تفترض بأن شخصا قد قرا في الكتاب وبان المحدد في هذه الجملة انما هو (احمد) .

الاثبات :

تطرح المشكلة نفسها مرة اخرى مع الجمل الاثباتية او التقريرية ، وان كانت الصورة هذه المرة اقل وضوحا من سابقتها مع الجمل الاستفهامية :

٤ ـ اخذ **احمد** الكتاب .

ان المحدد في هذه الجملة هو (احمد) ؛ والمسلمة هي : (ان شخصا ما قد أخذ الكتاب) . والعكس من ذلك نجده في الجملة /٥/ :

٥ ـ اخذ احمد **كتابي** .

المحدد في هذه الجملة هو : (كتاب) او (كتابي) ، والمسلمة (اخذ احمد شيئا ما) .

يقول Christian Niaue في تعريف المحددة : « ان المحدد بشكل عام هو الكلمة التي تحمل نبرة الالحاح »(٧)

ويقول في تعريف المسلمة :

« يمكن الحصول على المسلمة حين نبدل المحدد ضمن الجملة ب :

شخص ما ، شيء ما ، جهة ما ، الى آخره »(٨)

ان على التأويل الدلالي ، وهذا بديهي ، ان يأخذ بالحسبان مفاهيم المحدد والمسلمات . فمن غير الممكن ادعاء القدرة على وصف معنى الجمل ١ و ٤ و ٥ بدون وجود عنصر مساعد على ضبط المحدد بها وكذلك على تعيين المسلمات الموجودة فيها . وهذا يعني انه من الضروري ادخال هذه المفاهيم ضمن المكون الذي يولد الجمل ، اي ضمن النحو ، وذلك حتى نعطي للمكون الدلالي القدرة على احتوائها في نفس الوقت الذي تدخل فيه قواعد الاسقاط في حيز التطبيق .

ـ الجرجاني :

الاستفهام :

لقد اخترنا من بين مباحث الاستفهام عند الجرجاني الاستفهام بالهمزة وهو ينقسم الى قسمين :

١ ــ أن تبدأ الجملة بالفعل .

٢ ــ أن تبدأ الجملة بالاسم .

١ ــ الفعل :

آ ــ مع الفعل الماضي :

يقول الجرجاني :

اذا « بدأت بالفعل كان الشك في الفعل نفسه »(٩)

والمثل الذي نختاره هو :

أفرغتَ من الكتابِ الذي كنتَ تكتبه .

يفسر الجرجاني نظريته بقوله :

« تبدأ في هذا ونحوه بالفعل لان السؤال عن الفعل نفسه والشك فيه ، لانك في جميع ذلك متردد في وجود الفعل وانتفائه مجوز أن يكون قد كان وأن يكون لم يكن »(١٠) .

ب ـ مع الفعل المضارع :

ـ الحال : ومثال ذلك قول القائل : «اتفعل». وشرح الجرجاني هو :

« اذا اردت الحال كان المعنى شبيها بما مضى في الماضي فاذا قلت : اتفعل ؟ كان المعنى على انك اردت ان تقرر بفعل هو يفعله وكنت كمن يوهم انه لا يعلم بالحقيقة ان الفعل كائن »(١١) .

ـ المستقبل : يقول الجرجاني :

« اذا اردت بتفعل المستقبل كان المعنى اذا بدات بالفعل على انك تعمد بالانكار الى الفعل نفسه »(١٢) .

٢ ـ الاسم :

وهو ان تبدا الجملة بالاسم : يقول الجرجاني :

« اذا قلت : اانت فعلت ؟ فبدات بالاسم كان الشك في الفاعل من هو وكان التردد فيه »(١٣) .

نلاحظ ان القواعد التوليدية تركز في استخراج المحدد على ماتسميه بنبرة الالحاح ، بينما نجد ان الجرجاني يستعمل مصطلحا اخر يسميه « العناية » كما سنرى مع الجمل الاثباتية . غير ان الجرجاني في التحليل الذي يقيمه لهذا النوع من الجمل ، لا يقف عند الحدود التي تقف عندها النظرية التوليدية ، فهو لايعتمد على العناية فقط كما يعتمد عليها علم الدلالة التوليدي ولكن يعتمد ايضا على البنى التي تنتظم الجملة بها . ولذلك نراه يربط مباشرة ـ في استخراج المحدد والمسلمات او المسند اليه ـ بين المعنى والنحو ، وبصورة ادق انه يربط بين الجملة في بناها الخارجية والقائمة على اساس من القواعد ، وبين نفس الجملة في بناها الداخلية والقائمة على اساس التاويل الدلالي . انه يقول :

« فلو قلت : أأنت بنيت الدار التي كنت على أن تبنيها ؟ أأنت قلت الشعر الذي كان في نفسك ان تقوله ؟ أأنت فرغت من الكتاب الذي كنت تكتبه؟ خرجت من كلام الناس».

وكذلك لو قلت : ابنيت هذه الدار في أقلت هذا الشعر ؟ اكتبت هذا الكتاب؟ قلت ما ليس بقول ، ذاك لفساد ان تقول الشيء في المشاهد الذي هو نصب عينيك : اموجود أم لا ؟ . ومما يعلم به ضرورة أنه لاتكون البداية بالفعل كالبداية بالاسم(١٤).

الاثبـــات :

لقد قلنا ان الجرجاني يستعمل المصطلح « العناية » في مقابل المصطلح « نبرة الالحاح » الذي تستعمله القواعد التوليدية. ولقد جعل الجرجاني من مصطلحه الاساس الذي تقوم عليه الجمل الاثباتية او التقريرية كما يسميها . ويبين ان العناية تتقدم او تتاخر بحسب المعاني المراد اعطائها للجملة . ويمكننا ، بناء على هذا المفهوم ، ان نقسم هذا النوع من الجمل الى قسمين :

١ ــ القسم الاول : تتاخر فيه عناصر الجملة مع ان مكانها الطبيعي هو خلف الفعل وتتقدم العناية لتكون خلف الفعل مع ان مكانها في المؤخرة.

يقول الجرجاني :

« قال النحويون : ان معنى ذلك انه قد يكون من اغراض الناس في فعل ما ان يقع بانسان بعينه ولا يبالون من اوقعه كمثل ما يعلم من حالهم في حال الخارجي يخرج فيعبث ويفسد ويكثر به الاذى ، انهم يريدون قتله ولا يبالون من كان القتل منه ولا يعنيهم من شيء . فاذا قتل واراد مريد الاخبار بذلك فانه يقدم ذكر الخارجي فيقول: قتل الخارجي زيد ، ولا يقول قتل زيد الخارجي ، لانه يعلم ان ليس للناس في ان يعلموا ان القاتل له زيد جدوى وفائدة (١٥)

٢ ــ القسم الثاني : وتتقدم فيه العناية لتأخذ مكانها الطبيعي خلف الفعل .

يقول الجرجاني :

« ثم قالوا : فان رجل ليس له بأس ولايقدر فيه انه يقتل فقتل رجلا واراد المخبر ان يخبر بذلك فانه يقدم ذكر القاتل فيقول : قتل زيد رجلا » (١٦) .

ويعلق الجرجاني بقوله :

« فهذا جيد بالغ إلا ان الشأن في انه ينبغي ان يعرف في كل شيء قدم في موضع من الكلام مثل هذا المعنى ويفسر وجه العناية فيه هذا التفسير . وقد وقع في ظنون الناس انه يكفي ان يقال إنه قدم العناية ولأن ذكره اهم . من غير ان يذكر من اين كانت تلك العناية ولم كان اهم . ولتخيلهم ذلك قد صغر امر التقديم والتأخير في نفوسهم »(١٧) .

إننا نرى أن امر « العناية » عند الجرجاني يبدأ بالنحو وينتهي بالدلالة دون الالتفات الى الأثر الصوتي أو النغمي على الجملة ، على حين ان نبرة الالحاح في القواعد التوليدية تعتمد اولا وقبل كل شيء على الجانب الصوتي للكلام . ولقد لاحظ بعض العلماء العرب في العصر الحديث اهمية النبرة واثرها على البنى النحوية والدلالية للجملة .

يبقى على النظرية التوليدية ان تواجه عدة مشكلات ، نلتفت الى واحدة هنا ، ونأتي الى ما تبقى في الفقرة التي ستلي :

١ ــ اذا كان المحدد هو الكلمة التي تحمل نبرة الالحاح فان هذه الكلمة لا تظهر ، في الواقع ، الا بشيئين :

● ــ يجب ان تراقب التغيرات الحاصلة في البنية الفوقية .

● ـ يجب ان تكون هذه البنية ، وخاصة الكلمة التي تحمل نبرة الالحاح ، قد تلقت سابقا التاويل الصوتي المناسب .

ونقول هذا لان نبرة الالحاح تشكل اشارة صوتية ، وهذا يعني انها ادخلت عن طريق المؤشر الصوتي . والنتيجة التي نريد ان نصل اليها هي ان المحدد لا يعين او يحدد عن طريق البنية التحتية . والسبب في ذلك هو ان هذه البنية ما دامت تحتية فانها لا تتلقى اي تأويل صوتي ، وهي من غير التأويل الصوتي لا تسمح بتحديد الكلمة التي تحمل الالحاح . وقد فات هذا الجانب الجرجاني فنظر الى النحو من خلال البنية الفوقية ، والى الدلالة من خلال البنية التحتية دون ان يلتفت الى المؤشر الصوتي الذي تظهر فيه نبرة الالحاح .

٢ ـ لقد تأكد لنا إذن ، انه اذا ما أردنا ان نمكن المؤشر الدلالي من اعطاء حساب عن مفهومي المحدد والمسلمات ، فعلينا ان نمكنه اولا من استعمال بعض العناصر ، مثل نبرة الالحاح ، التي تتواجد في البنى الفوقية .

٣ ـ اذا عدنا الى الرسم البياني الذي اعطيناه سابقا فربما نتذكر ان المبدأ الاساسي للمؤشر التاويلي الدلالي ضمن النظرية المعيارية كان يقوم على اعتبار البنى التحتية كمدخل دون الاخذ بالحسبان وجود عناصر اخرى . غير ان شومسكي قد قام بعد ذلك ببعض التعديلات في النظرية المعيارية ، لانه ادرك ان البنى الفوقية تشكل طرفاً مهماً في التاويل الدلالي .

لم نقصد من إثارة هذه النقاط ان نشكك في العمل الوظيفي للتاويل الدلالي . فالعلاقات القاعدية التي تكون طرفا في تشكيل قواعد الاسقاط وكذلك الروائز اللفظية التي تخضع للتحليل التقطيعي ، تعتبر كلها نتيجة من نتائج مكون الاساس الذي يزود مدخل المكون الدلالي بما هو رئيسي . ولذا نرى ان الاصول المعلن عنها في الفقرة السابقة ، اي عندما

تكلمنا عن التحليل التقطيعي وقواعد الاسقاط تبقى بمثابة المركز للمكون الدلالي .

ان شومسكي لم يرفض النظرية المعيارية ككل . ولقد كان هدفه من ادخال بعض التعديلات عليها هو ان يفسح لها المجال لكي تملك القدرة على معالجة ظواهر جديدة . ومن اجل هذا ، فقد اصطلح على تسمية النظرية الجديدة والناتجة عن الأولى اسم : « النظرية المعيارية الممتدة » .

ب ـ بعض القضايا الماثلة :

لقد تبين لنا مما سبق ان اي تعديل في النظرية يستوجب ان يكون مبررا بعدد من البراهين التجريبية . ويعد مفهوم المحدد والمسلمات كواحد منها . ونريد هنا أن نأتي على قضيتين اضافيتين لندل ببرهان قاطع على ضرورة التغيير في النظرية .

تقوم النظرية المعيارية للقواعد التوليدية على الفكرة التي تقول بان كل العناصر الضرورية للتاويل الدلالي توجد في البنية التحتية للجملة . فاذا صحت هذه الفكرة فلا بد لها ان تنطبق على مجموع الجمل المولدة او القابلة للتوليد عن طريق القواعد ، وفي اي لغة من اللغات . ولكن الذي يحصل هو اننا عندما ننتقل من ميدان التنظير الى ميدان التجريب لدراسة الجمل ، نجد ان هذه النظرية لا تغطي في الواقع كل الامكانيات الموجودة لدينا في الانتاج . فهناك جمل تنطبق عليها فعلا ، ولكن هناك اخرى لا تستطيع النظرية ان تقاس عليها لأن بعض الجمل تتكون بطريقة لم تأخذ النظرية بها بالحسبان . وندل على كل هذا ببعض الامثلة .

لدينا حالتين :

١ ـ هناك كلمات لا تظهر في البنية الفوقية للجملة ، ولكنها موجودة في البنية التحتية . وهذا يدل على انطباق النظرية على هذه الحالة .

٢ ــ وهناك كلمات يمكن اضافتها الى البنية الفوقية وان لم يكن لها اي وجود في البنية التحتية . وهذا يدل على عدم انطباق النظرية على هذه الحالة .

الحالة الأولى :

تنطبق النظرية المعيارية على هـذه الحالة . ونضرب مثلا في قول المتنبي :

بيضاء يمنعُهـا تكلّمَ دلّهـا   تيهاً ويمنعُها الحياءُ تميسا

حتى نتمكن من تأويل هذه البنية ، حسب النظرية المعيارية ، لا بد لنا من العودة الى البنية التحتية . ويمكننا ، في الواقع ، ان نرسم لهذا البيت بنيتين تحتيتين ، بحيث تؤدي كل بنية معنى خاصاً :

● ــ البنية (آ) وتكون كالتالي :

« بيضاءُ يمنعُها أن تتكلّمَ دلّها تيها » .

« ويمنعهـا الحيـاء أن تميسـا » .

● ــ البنية (ب) وتكون كالتالي

« بيضاءُ يمنعُها التكلّمَ دلّها تيهاً » .

« ويمنعُهـا الحيـاءُ التميسَ » .

حسب التأويل الاول للبنية (آ) ، نرى ان الشاعر قد حذف (ان) من البنية الفوقية ، ولكن عملها بقي ظاهراً في هذه البنية مما دل على وجودها في البنية التحتية .

وحسب التأويل الثاني للبنية (ب) ، نرى ان الشاعر قد حول كلمة (التكلم) التي هي اسم في البنية التحتية الى فعل (تكلم) في البنية الفوقية ، اي استخدم البدل .

الحالة الثانية :

لاتنطبق النظرية المعيارية على هذه الحالة . ولكي ندل على ذلك، نفترض بأن لدينا البنية التحتية التالية :

١ ــ جاءَ الولدُ .

اننا نستطيع ان نقول :

٢ ــ جاءَ الولدُ نفسُهُ .

وهذا يعني اننا نستطيع أن نضيف على البنية الفوقية كلمة (نفس) وان لم تكن هذه الكلمة موجودة اصلا في البنية التحتية . ونلاحظ ان هذه الاضافة لا تعطل الجملة دلالياً .

اذا انتقلنا الى مرحلة ثانية ، وافترضنا بأن لدينا البنية التحتية :

٣ ــ جاءَ الولدُ الذي أكلَ التفاحةَ

نرى اننا في / ٤ / الفوقية نستطيع اضافة كلمة (نفس) ، غير ان الدلالة وان كانت صحيحة وممكنة ، فانها تبقى ثقيلة على السمع ، حتى كأنها تميل الى ان تكون غير اعتيادية تقريباً .

٤ ــ جاءَ الولدُ نفسُهُ الذي أكلَ التفاحةَ .

ثم اذا انتقلنا الى مرحلة ثالثة ، وافترضنا ان لدينا البنية التحتية:

٥ ــ جاءَ الذي أكلَ التفاحةَ .

فسنرى اننا لا نستطيع ان نضيف على (٦ آ) الفوقية كلمة (نفس) :

٦ آ ــ جاءَ الذي نفسُهُ أكلَ التفاحةَ .

بينما نستطيع ذلك في / ٦ ب / :

٦ ب ــ جاءَ الذي أكلَ التفاحةَ نفسُهُ .

وقبل ان ندلي بملاحظاتنا ، نريد ان نذكر بشيئين :

١ ــ يقول John Lyons :

« إن البنية التحتية للجملة ، عند شومسكي ، تكون مؤشراً تركيبياً يحتوي على كل المفردات التي تظهر اشكالها في البنية الفوقية للجملة نفسها »(١٧) .

٢ ــ بناء على هذا القول ، نفترض بان الجملة تكون شكلا هندسياً تتناسب فيه العناصر وتأخذ امكنتها الملائمة .

بعد هذا يمكننا ان نسوق بعض الملاحظات ، ونرتبها كما يلي :

● ــ اذا كانت الجملة هي ما ذكرناه في / ١ / و / ٢ / ، فكيف استطعنا ان ندخل على البنية التحتية / ٥ / عنصراً لم يكن فيها ؟

● ــ على اي شيء استندنا في الجملة / ٦ ب / ، من وجهة نظر القواعد التوليدية حتى استطعنا اعتبارها مقبولة ؟

● ــ لماذا كانت الجملة / ٦ آ / غير مقبولة ؟

نستخلص مما سبق النتيجة التالية :

١ ــ لقد اظهرت الامثلة السابقة ان لمكان الكلمة في الجملة اهمية كبرى في تحديد المعنى .

٢ ــ لقد رأينا ان كلمة (نفس) لا تظهر في مكان نهائي الا في البنية الفوقية .

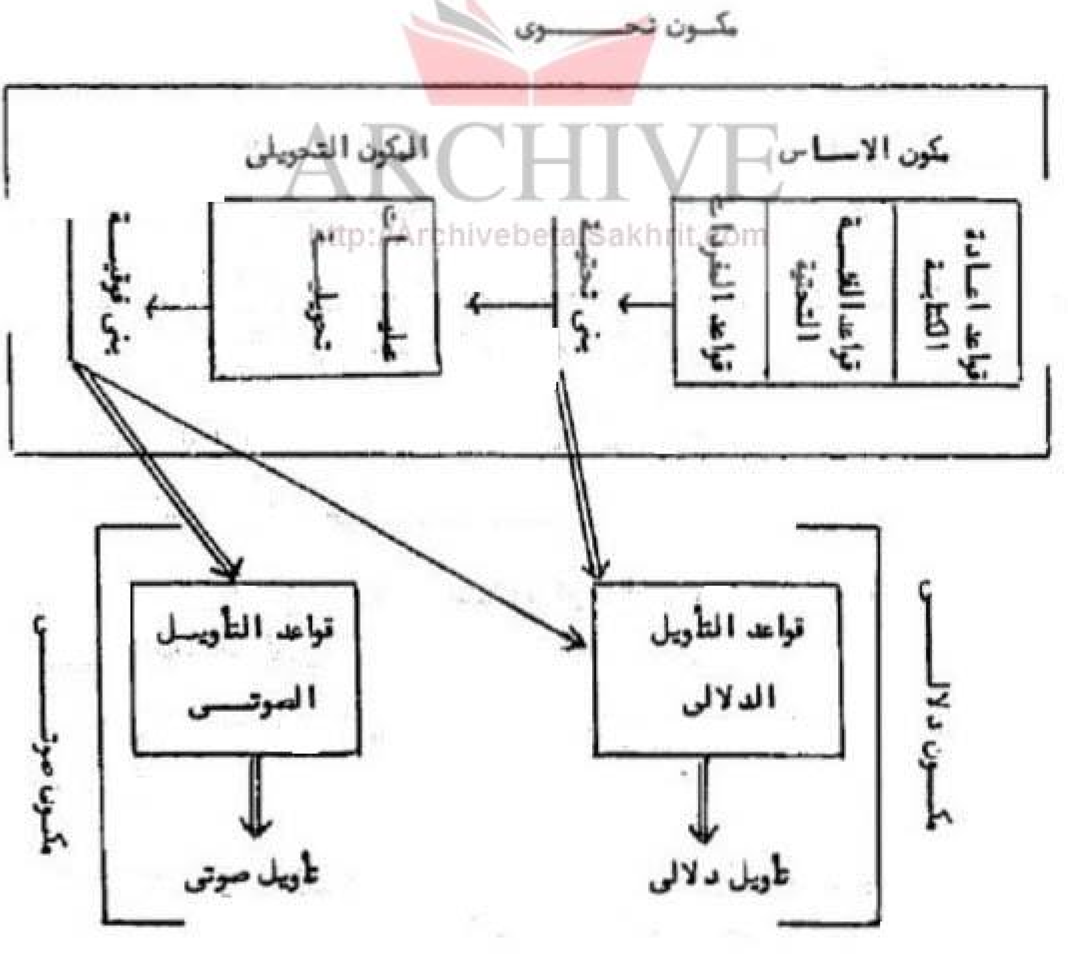
انطلاقا من هاتين النقطتين ، يمكننا ان نقول انه لا بد للمكون الدلالي من اخذ البنية الفوقية بعين الاعتبار ووضعها ضمن الاسس

الاخرى التي يقوم عليها ، ذلك لكي نحصل على الدلالة ، ولقد ادرك شومسكي ضرورة هذا الأمر ، ولذا نراه يقول :

« تساهم البنية الفوقية في تكوين المعنى لانها تساعد في تحديد الغرض المفترض مسبقاً من استخدام الجملة »(١٨) .

ت ـ رسم بياني لآلية النظرية المعيارية الممتدة :

يمكننا الآن ، بعد أن عرضنا مجموعة من الملاحظات والافكار ، أن نقدم رسماً بيانياً تتمثل فيه طريقة عمل النظرية المعيارية الممتدة :



مدخل المكون الدلالي :

١ ـ يتكون مدخل المكون الدلالي في الرسم الأول من البنية التحتية.

٢ ـ يتكون مدخل المكون الالالي في هذا الرسم من البنيتين معاً ، اي من البنية التحتية البنية الفوقية .

ونلاحظ اننا هنا قد ربطنا بين البنية الفوقية والمكون الدلالي بخط واحد ، وربطنا بين البنية التحتية والمكون الدلالي بخطين . ولقد قصدنا من هذه الاشارة ان نبين ان للبنية التحتية دورا اكثر اهمية من دور البنية الفوقية .

وعلى هامش ما ذكرنا ، يمكننا ان نضيف انه ربما يقع الظن على تفضيل الربط بين مخرج المكون الصوتي ومخرج المكون الدلالي . ولعل من يظن ذلك يريد ان يظهر بأن نبرة الالحاح تؤثر في تعيين المجدد والمسلمات . ولكننا نرى ان القضية ليست كذلك ، لاننا قد نستطيع تحديد نبرة الالحاح نفسها باستخدام البنية الفوقية . وعلى كل حال فان هذه النقطة تستحق دراسة اوفى واعمق مما فعلنا .

نريد ان نقول اخيرا بأن فرضية الالفاظ تستطيع ان تدخل ضمن النظرية المعيارية الممتدة ، وهي ، اي الفرضية اللفظية ، تعتبر افضل اداة لاعطاء حساب عن التمكن اللغوي الأمثل للمتكلم والسامع على السواء . ولكن يجب ان يبقى في اذهاننا ان الفرضية اللفظية ، كغيرها من الفرضيات ، لا تعتبر نهائية ، اي لا يعروها التبدل والتغير والتطور. إن المشكلات التي تجد على الدراسات اللسانية تستطيع إبطال بعض مبادىء هذه الفرضية والاتيان باخرى .

المراجـع :

١ — La sémantique. P 8

٢ — ٣ Eléments de sémantique. P 9

٤ — المرجع السابق ص / ١٠ / .

٥ — ٦ — Question de sémantique, P 13.

٧ — ٨ — Initiation à la grammaire générative. P 145 - 146

٩ — ١٠ — دلائل الإعجاز . ص / ٨٥ / .

١١ — ١٢ — المرجع السابق . ص / ٨٨ / .

١٣ — ١٤ — المرجع السابق . ص / ٨٥ / .

١٥ — ١٦ — ١٧ — المرجع السابق . ص / ٨٣ / .

١٧ — Sémantique et Linguistique. P 51.

١٨ — Le Langage et La Pensée. P 30

★ ★ ★

القارئ والنص

د. نعيم اليافي

ينطلق البحث من وجهة نظر يؤمن بها الكاتب في الفلسفة والفكر والفن ، هي خلاصة ما انتهى اليه او صار ، ونحن تجاه هذه القضايا لايمكن ان نكون ــ على الأغلب ــ حياديين ، فلكل وجه واحد بلا اقنعة ، وموقف وموقع ، حسبنا ان نلتقي وان نثرى لقاءنا بالحوار الحر المفتوح والملتزم .

مقدمة :

في كل نص ادبي تلتقي ثلاثة اطراف ... مبدع النص او منتجه، النص ذاته او العمل ، قارىء النص او متلقيه ، وبكلمات اخرى .. المرسل والرسالة والمرسل اليه ، ويبدو ان النقد الادبي الحديث وخلال قرن كامل قد رافق هذا التطور ، وانتقل عبر اطرافه او علاقته من اقصى اليمين الى اقصى اليسار دون ان يحمل ذلك او يشير الى اي مغزى سياسي .

كان النقد في التيار الرومانسي وما اعقبه ينظر الى العلاقة مابين المبدع والنص ، او يجعل من النص نافذة يطل منها على المبدع ،ويقف عند أحواله النفسية ومشاعره ، ويبرز شخصيته الداخلية .الخارجية، ويبين من هو ، وكيف يفكر او يبدع ، ومن هنا رفعت الفترة شعارين يعكسان هذا التوجه ويؤكدانه .. الادب تعبير ، والاسلوب هو الرجل.

ثم جاءت عشرينات القرن الحالي وما تلاها ، فناى النقد عن المبدع، وعن علاقات العمل الخارجية وملابساته او ارتباطاته ، ونحا نحو النص، يستقل به ويقرؤه ، وينعم النظر فيه ، ويجعل منه الغاية والقصد والدائرة المغلقة ، لاهم له الا ان يفككه ويركبه ، يفسره ويحلله ، ويبين كيف تلامح او كان ، وكيف انتج او انشيء ، ورفع لذلك شعار الخلق ليحل محل التعبير ، وشعار النص ليحل محل المبدع .

بعيد الحرب العالمية الثانية بدا تيار من النقد يغذ خطاه او يسفر عن ملامح جديدة وتطلعات ان وجدنا ارهاصاتها تحجب وراء سدف التيار السابق الا انها سرعان ماتجلت واضحة المعالم ، بينة القسمات، تتجه من النص الى القارىء ، وتتحدث عن عملية التلقي .. كيف تتم، وعن ابعاد الاستجابة الشخصية ومستوياتها ، وتركز على دور المساهمة البشرية في اعادة تاليف النص او انتاجه ، وترسي بذلك دعائم

سعي او توجه يمنح القارىء دورا في تركيب العمل لايقل عن دور المبدع في انشائه (١) .

هذه الاطراف الثلاثة ... المبدع والنص والقارىء ... نستطيع ان نضيف اليها طرفا رابعا او عنصرا لاحظه النقاد على استحياء .بعضهم اغفله ، او اشاح عنه ، وبعضهم ابرزه او قننه بشكل او بآخر : انه عنصر الاطار او المهاد الذي يشمل الاطراف الثلاثة ويضمها ، يؤثر فيها كلها ، ويعمل على تشكيلها ، وقد ظهر العنصر في التيار الاول تحت اسم « البيئة » ، وفي الثاني تحت اسم « التقاليد الفنية » : وفي الثالث تحت اسم « الثقافة » وكان فيها جميعا القاسم المشترك الاعظم لشتى الاطراف بصورة جلية او خفية .

في دراستنا للقارىء والنص سنغض الطرف مؤقتا او نهمل العنصرين الاول والرابع ، المبدع والثقافة : واقول مؤقتا لاننا من الناحية العلمية او الفعلية نواجهما متوارين اولهما في النص : وثانيها في القارىء ، فالنص عند التحليل الاخير ان هو الا اثر المبدع وعطاؤه الفني ، وما المتلقي لدى النظرة الفاحصة الا موقف معرفي وخلاصة ثقافية او جماع .

استكشافات التلقي او فعل الاستجابة :

ولكن ما العوامل التي ساعدت على هذه النقلة الواسعة من التركيز على المبدع الى التركيز على القارىء ، او من التركيز على عملية الصدور او الانبثاق الى التركيز على عملية التلقي او الاستقبال ؟ انها عوامل جد كثيرة حصلت في ميدان علم النفس ونظريات التداعي والترابط ، وفي ميدان علم وظائف الاعضاء وطب الاعصاب وانسجة الدماغ ،وكانت في مجال علم اللغويات والسيمائيات ، واذا كان من منهجنا الا نفصل الظاهرة عن اطارها فمن واجبنا ان نمهل الخطا عند بعض هذه العوامل.

كانت معظم النظريات القديمة في علم الجمال تفصل الصورة عن المادة . وتذهب الى ان الاثر الفني هو الشكل الخارجي المادي المحسوس، او الصورة الفارغة ، سواء اكانت قصيدة ام لوحة ام تمثالا ، اما الآن فان العلة القصوى ـ عند الجماليين ـ لاتحاد المادة بالصورة في التجربة الفنية انما هو الملاء ، اي الصلة الوثقى التي تجمع بين الفعل والانفعال، النص ومكابدة القراءة ، في صميم تفاعل الذات مع الموضوع، ولذلك فان الاثر شيء وراء صورته الحسية التي يتوسل بها الى الظهور والعيان ، انه تجربة او كيفية باطنية تكمن في صميم الشيء ، وتقوم على التخيل الواعي لدى الفنان والمتلقي على السواء ، ويؤدي العمل الفني، اي عمل مهمته الخلاقة العظيمة كاملة حين تستحيل مادته الغفل بفعل الطاقة المستكنة التي اودعها الفنان فيه ، وبفعل الطاقة المنبثقة الصادرة عن المتلقي الى مادة منظمة تشكلت من التقاء الذات بالموضوع في نطاق تجربة الادراك الكلية التي هي عند التحقيق تركيب حركي لايمكن ان يكون ساكنا .

ويغلب على الاعتقاد اننا في كل عملية استقبال او تلق نجد انفسنا ازاء كائنين كلاهما يعج بالحيوية ويمتلىء ، اولهما العمل الفني،وثانيهما خبرة المتلقي الجمالية .

فالعمل الفني يخضع لضروب من التغيرات بدءا من مادته الاوليه التي يتوسل بها الى ان يبرز في صورته النهائية . . فالالفاظ اوالمفردات تؤلف ، والنغمات تركب ، والالوان تصب ، والصلد يقد ، . .وطبيعة هذه الوسائط الحسية حين تصون غفلا او صما ، وحين تحور وتكيف وتدمج في صلب العمل الاخير توصف بالامتداد والنماء والحيوية والحركة .

كذلك المتلقي فهو علاوة على طبيعة استجابته الكلية الشمولية الحية يخضع في داخله حين يستقبل ويتلقى الى تحول مماثل يشبه التحول الذي يطرا على الكلمات او الرخام بين يدي الفنان ، فالذكريات

والانفعالات والملاحظات والصور الذهنية .. تنظم – وهي في سبيلهاالى التكون او التشكل – بطريقة توصف هي الاخرى بالحركة والتفاعل والتغير والامتداد .

ولعلنا نكون على صواب اذا اكدنا في الحالتين معاً .. حالة العمل وحالة التلقي اننا بازاء عمليتين متجاوبتين متداخلتين كلتاهما عالم او حياة ، بكل ماتحمل كلمة حياة من معنى تجري اولاهما على النص وفيه ، وتجري اخراهما على القراءة او الاستجابة او الخبرة الجمالية وفيها ، وان التلقي لن يكون كاملا ولا الادراك ما لم تتحد العمليتان او الطاقتان ... الطاقة الكامنة في العمل ؛ والطاقة المنبثقة عن القارىء لكي تصبحا عملية واحدة .

ما اود ان اخلص اليه – وانا اتحدث بلغة الحقيقة لابلغة المجاز عن عمل وادراك فنيين توجد فيهما كيفيات حسية ونفسية لاتحصى–هو ان النص يملك من القيم المستكنة مالاتحضر اليه او بفرض ، وان المتلقي حين يكتشف هذه القيم الكامنة ويبرزها لايجلب معه مالبس فيه ، او لايوجد فيه ماليس منه تبقى طريقة الاستجابة ، وآفاق الكشف او مستوياته ؛ وفي ذلك وحده يتميز متلق من آخر (٢) .

تعدد المستويات :

تتعدد مستويات النص كما تتعدد مستويات النقد واتجاهاته ،وفي الجانب الاول يمكن للنص ان يدرس من مختلف الزوايا النحويةواللغوية والمجازية والايقاعية والشكلية والموضوعية والمعرفية ... الخ مادامت كل هذه الزوايا تؤلف شبكة من العلاقات المتداخلة والمتناسجة ويحق لنا ان نفك لحمتها عن سداها ، او نفرد بعضها ، نتذوقه ونتملاهوندرسه .

وفي الجانب الثاني – النقد – يمكن ان نلجأ الى مختلف المناهج والتقنيات وضروب المعرفة والفروضات الادبية وغير الأدبية ... نفسية

واجتماعية واقتصادية وانثروبولوجية وطبيعية حتى علمية للحصول على بصيرة نافذة اعمق وارحب في النص من اجل تفسيره وتحليله وتقويمه .

اقصد بالمصطلح هنا تعدد مستويات القراءة للنص الادبي لدى متلق واحد او اكثر واربطه بمشكلة الادراك العام والخاص ، الحسي والنفسي ، ولعلي اقصره عليها : ذلك ان نقل التجربة او الرسالة، وابلاغها او توصيلها مابين الفنان والقارىء عبر العمل ، ثم الاختلاف في فهمها وتقويمها والحكم عليها ـ يكاد يتوقف كلية على هذه المشكلة.

ولقد شغلت المعضلة معظم علماء النفس والجمال وفلاسفة النقد، وتباينت آراؤهم في تمييز عناصرها واعلاء احدها على حساب سواه، ولكل موقف ووجهة نظر ، ولكنهم يكادون يجمعون على انها المفتاح الرئيس لذلك الفيض الهائل من تلون الانطباعات والاذواق ، وتخالف النتائج والاحكام ، وتعدد التفسيرات والتحليلات .

فما العوامل التي تجعل من هذا الادراك المباشر وغير المباشر مختلفا، وبكلمة آدق ما العوامل التي تؤدي الى تعدد مستويات القراءة والفهم والحكم ؟ في ظني انها ثلاثة :

١ ـ ١ ـ العامل الفطري :

يتوقف جزء كبير من عملية الاستجابة الجمالية على المنشأالتكويني للفرد الانساني وطبيعة ميوله ورغباته ؛ وليس من شك في ان لكل قارىء صبغة خاصة غالبة يولد عليها ، ويصبو ويشب ، ومهما قيل عن صقلها وتطورها ، او تغيرها تظل تعمل عملها وتؤثر لديه بشكل او باخر في طاقتي الالتقاط والانبثاق ، الورود والصدور ، واذا كان النص عالما او جملة من الرموز والاشارات والدلالات والصور ـ فان مجرد ادراكها او التقاطها ، تحديدها او فهمها ، تفسيرها او توجيهها هذه

الوجهة او تلك ... مرهون - كل ذلك - بقدرات وميول ونوازع واستعدادات المتلقين الفطرية وتباينها (٢) .

٢ - العامل الاكتسابي :

واقصد به عامل الخبرة ، ولها معنيان .. المعنى الاقرب والاشيع ويرادف الدربة والمرانة والممارسة التطبيقية للنصوص ، والمعنى الابعد والاعمق ويراد به طريقة تفاعل الذات مع الموضوع ، او طريقة تشكيل الاستجابة بين النفس وعالمها ، ولكل معنى دوره واهميته ،واذا كان النقد القديم كثيرا ما اشار الى المعنى الاول فان النقد الحديث طويلا ما وقف عند المعنى الثاني ، والح على ان نقطة البدء في اي ادراك سليم انما تقوم اولا واخيرا على معرفة كيفية بناء الخبرة .

وصفوة الكلام في هذا الموضوع ان الكائن الحي يجلب معه في حال التلقي او الاستقبال غير تكوينه الفطري الخاص قوى اخرى تضطلع بدورها في عملية التفاعل بحيث لاترتسم الانطباعات الاولية على مجرد سطح شفاف او جامد وانما تصطدم ببؤرة موارة من الحيوية الانسانية يترابط فيها ويتداخل ويتبادل الانفعال مع الفعل ، اوالنشاط القابل مع النشاط الفاعل .

وربما يكون من الصعب علينا ان نوضح مايتم في الذهن او النفس من تطورات او تفاعلات حين يستقبل القارىء قصيدة او لوحة او تمثالا ، يكفي ان نتصور الاشارات المنطلقة من المؤثرات المنظورة ، ولتكن كلمات مطبوعة ، وهي تتجه نحو الدماغ لنعرف ان رد الفعل او الاستجابة لاتنشا فقط نتيجة لهذه المؤثرات ولكن ايضا نتيجة للظروف والاحوال والارتباطات والتجارب السابقة واللاحقة في عملية معقدة حية ونشطة ، يلعب فيها التخيل مكانا بارزا ... هي مادعوناه بالخبرة الجمالية وطريقة تشكلها .

٣ ـ العامل الثقافي :

يشمل العامل الثقافي التعلم والاطلاع على الموروث ومعرفة التقاليد الفنية للنتاج ثم الوسط الحضاري له .

فالتعلم لاغنى عنه لانه مثل الوقود الذي يؤجج نار الوعي والاهتمام ويشبهه في ذلك الموروث اللغوي ، وما يصاحبه من نظم واعراف وتقاليد يعيشها المرسل والمستقبل ، وتنظيم باطنه في النص ، ومعرفة التقاليد الفنية للعمل ، والاتصال المباشر بها وبما انتجته من آثار وروائع ، والوقوف عندها ، وتبين ملامحها ، واكتشاف عناصرها التي بوأتها منزلتها الرفيعة امور ضرورية ومميزة في آن ، وتلعب دورها الهام في عملية القراءة او التلقي ، واخيرا فان الوسط الحضاري الـزمنكاني والمعرفي وهو كامن في داخل العمل كما هو قائم خارجه يدخل عند التحليل الاخير في تكوين الاستجابة الجمالية ، بل يعد واحدا من العناصر الاساسية في تشكيلها .

هذه العوامل الثلاثة .. والفطرة والخبرة والثقافة مفردة ومجتمعة تقع ـ في رأيي ـ خلف تعدد وتلون وتباين مستويـات القراءة والتلقي والفهم والتفسير والحكم او التقويم .

امثلـة وتجارب

كثيرة هي المحاولات التي اجريت مع المتلقين قبل « ريتشاردز » في « النقد التطبيقي » وبعده للوقوف على طبيعة الاستجابة الجماليـة ورد الفعل ، وتوضيح العلاقة ما بين الجمهور والنتاج ، ومعرفة مدى توصيل التجارب وانتقالها من الفنان الى القارىء من خـلال النص ، ليس من مهمتنا ان نعرض لها ، كل ما سافعله هو ان أقدم نتائج ما قمت به في هذا الصدد حتى نسبر اكثر انواع الاستجابة ، ونستبين بصورة اوضح ابعاد قضية القراءة ، ونتعرف الى مشكلاتها .

● في كتاب « الصورة الادبية » لمصطفى ناصف الكاتب قصيدة عبد الصبور « طفل » ويذهب الى ان الشاعر يرثي ابنه ، ويوازن بين هذا الرثاء وبين رثاء ابن الرومي لابنه الاوسط وحين قرات القصيدة عدة مرات وجدت أن الطفل رمز للحب ، ولا علاقة له بابن للشاعر حقيقي او متخيل (٤) .

والسؤال هنا لم اختلف الفهمان ؟ لا بد ان يكون احدنا محقا والآخر مخطئا ، ومن وجهة نظري كان الرمز قوام التجربة ، ومن اجله بني العمل ، وثمة مقطعان في القصيدة (الثاني والرابع) ـ يؤكدان ذلك ويدعمانه ، ويجعلان من النص عالما اساسه المواجهة المادية العينية ووجهته التفكير الذهني المجرد ، ولعل عدم التنبه او التيقظ الى طبيعة الرمز الثنائية والازدواجية وكيف تسير في خطين متوازيين طول العمل ـ هو الذي اوقع الكاتب كما قد يوقع سواه في شرك التفسير الحرفي المباشر له .

● كنت مرة اوضح لطلابي لماذا علينا أن نستعمل لكل تيار ادبي مقاييسه الخاصة به والتي نشتقها من اطار عصره وروحه ، وضربت لذلك مثلا بقصيدة « انا والمدينة » لاحمد عبد المعطي حجازي ، ثم طلبت اليهم ان يدلوا برايهم في هذا العمل ، لم يتذوق احد القصيدة لانهم قاسوها او راوها في ضوء المعايير التقليدية ، وحين اوضحت لهم كيف نتذوقها في ضوء معايير وخصائص ومفهومات الشعر الحر تغيرت نظرتهم واساغوها ، وانشدوا منها الكثير .

ولعلكم معي في ان قطاعا كبيرا من جمهورنا يرفض الشعر الحديث ولا يستجيب له اولا ولا يتذوقه لانه تعود الاساليب التقليدية في الرؤية والتفكير والتعبير ، ومثل هذا الجمهور ولوع دائما بأن يسمع او يذكر بما هو مألوف ، فلا عجب اذا ولدت لديه التحولات غير المتوقعة او الانقلابات الادبية ضربا من الحنق والاستياء والرفض وعدم الرضا بدلا من أن تضفي على خبرته قوة ومضاء .

وإذا كانت قراءة النصوص من خلال معاييرها وربما مواقع أصحابها ومواقفهم دعوة نوجهها الى المتلقين حتى تسعفهم او تدنيهم من دائرة الاستجابة فان علينا ان نؤكد لهم ان الادب مثل تاريخ الافكار شاهد صدق على ان البشرية دابت على رجم المصلحين والشعراء اول الأمر لكنها ما لبثت ان اقامت لهم النصب والذكريات .

● في عامي سبعين وخمسة وسبعين اجريت في جامعتي حلب والجزائر ثلاث تجارب حول الانطباعات الاولية وطريقة التذوق وفهم النص وسبر اغوار الاستجابة ، وكنت ايامها متأثرا غاية التأثر برائد النقد الحديث وصاحب النقد التطبيقي .

في جامعة حلب طلبت الى الطلاب ان يقرأ كل منهم في قاعة الدرس وعلى انفراد النص الشهير الذي حلله الجرجاني في الدلائل (ولما قضينا من منى ...) ثم يدون على الورقة ما يحسه من انطباعات آنية دون شرح او ايضاح ، ويضع للنص عنوانا .

وفي وقت لاحق وزعت عليهم نصا مجهول المؤلف والعصر ، وطلبت اليهم أن ينسبوه ما استطاعوا اليهما .

في الجزائر وفي يوم امتحان كتابي احضرت لهم نصا نقديا للعقاد يتهم فيه احدى قصائد شوقي بالتفكك والاحالة ، وبدلا من أن اسوق لهم القصيدة المنتقدة ، جئت لهم بقصيدة للعقاد نفسه .

ماذا كانت النتائج

١ ـ معظم الانطباعات التي سجلها الطلاب حول الابيات وكذلك العنوان لا علاقة لها بالنص .

٢ ـ لم تتحقق نسبة النص الى صاحبه لدى اي طالب ، في حين انطلق معظم الطلاب الى دمغ النص بكلمات محفوظة ومعهودة عن اساليب عصر الانحدار وكان النص من العصر العباسي الثالث .

٢ ـ جميع الطلاب بلا استثناء انهالوا بالشتم على قصيدة شوقي المزعومة متأسين بنقد العقاد ، ولم يفطن واحد للخدعة .

ولئن دلت هذه التجارب على ضعف الثقافة وسوء الفهم والقراءة ، وانعدام النقل والتوصيل وتعثر طرائق التعليم ، وتخلف المناهج ـ فانها لتدل بما لا يدع مجالا للشك على ان كثيرا من قرائنا يقومون النص سلبا او ايجابا من خلال مبدعه اكثر من تقويمهم له بصورة موضوعية من خلال بنائه أو عالمه الخاص .

بعد هذه الفذلكة الضرورية عن اطراف الموضوع وطبيعة الاستجابة او عملية التلقي ومستوياتها وامثلتها .. انتقل الى الحديث عن العنصرين او البعدين اللذين يشكلان صلب البحث المطروح الحوار او جسده .. النص والقارىء .

فضـاء النـص

مهما يكن من تعريفنا للنص الأدبي الابداعي ، اي سواء جعلناه صياغة فكرية تستقل بذاتها او تحيل الى سواها فهو فاعلية او شبكة من العلاقات اللغوية المتداخلة يتميز بتركيزه على البحث والعطاء .

ونقول لغوية بالذات لنؤكد هذا الجانب الخطير والهام في تشكيل النص ، انه نسق من الاشارات والرموز ، او نظام ينفصل عن خالقه او يرتبط بواقعه ، يستقي من الموروث البيئة او يثور عليهما ويتمرد .. ولكنه هنا وهناك بين المد والجزر ، الضرورة والحرية يتفرد بخصوصية سره المكنون ، وما سره المكنون سوى هذه اللغة ، او الطريقة التي تستعمل فيها هذه اللغة ، مادة النص وجهازه وجماعه وكيانه .

واذا كان للغة في النص الادبي عامة وفي النص الشعري خاصة مثل هذا الدور فان من حقها علينا ان ننوه بها ، ونلفت النظر ، او ننعمه ونجيـل .

كل خطاب انساني يتوجه بالقلم او باللسان من المرسل الى المستقبل عبر نص شفاهي او كتابي يكون باللغة ، واذا كانت اللغة في الخطاب العادي مجرد مادة بلاستيكية جاهزة بلا افق ولا ما وراء ـ فانها في الخطاب الادبي النثري او الشعري مادة فسفورية مشعة متحولة ، ثم اذا كان النثر في استعماله العلمي لها يثبتها ويحافظ على شحناتها بدقة جبرية او رياضية فان الشعر في استعماله الوجداني يجدد لها شبابها ، يطور بواسطة الانزياح دلالاتها ، يصنعها او يخلقها .

هل ترانا نجانب الصواب اذا زعمنا ان اشكالية التعبير اللغوي لا تتجلى الا في النص الشعري ، وان الشاعر الحق هو من ملك لغته ، وسيطر عليها وطوعها ؟ وبكلمات اخرى هو من اسس لغته الجديدة المتميزة ، واستقل بها دون ان يعني ذلك اي انغلاق او رفض لإيصال التجربة في شكل من اشكالها او حتى دون ان يعني ذلك أي خروج على نواميس التعبير الاصطلاحي التراثي ؟ انها قضية الانفصال والاتصال قضية العلاقة بين الذات وعالمها ، المعضلة القديمة ـ الجديدة : كيف نعبر ، وساعود اليها بعد قليل .

لنرجع الى النص .. هناك نمطان منه .. الاول هو النص المغلق او الصامت او الغفل ، الثاني هو النص المفتوح او الموار او اللامنتهي .

النوع الأول يمكن ان نحدده على الشكل التالي .. كل نص مسطح او ضحل عادي أو مكرر يعني بأمور وقضايا واعتبارات خارجة عنه كنص ، ويهدف الى الاستهلاك الجماهيري ، ولا يدع للقارىء اي دور في تفسيره او تحليله أو المشاركة في صنعه ، وتحت هذا النوع نضع اصناف النظم الشعري القديم والمتون التعليمية ، وكثيرا مما يكتب اليوم تحت اسم شعر ولا نجد فيه اي لون من الوان « النزعة الشعرية » بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح .

اما النوع الثاني فيمكن ان نعرفه بانه كل نص يعنى بالفن ويوليه اهتمامه ، ويشغل القارىء ، ويدع له دورا فعالا في اعادة انتاجه

وتشكيله ، ويساعده على تفسيره تفسيرات متعددة او يمكنه من قراءته قراءات متكثرة ، وامثلته في الآداب العالمية والعربية عديدة ، وساضرب نموذجا له عما قريب .

واذا كان النوع الاول يبقي القارىء كما هو لا يهزه ولا يحركه الا حركة محدودة ومحسوبة فان النوع الثاني يولد لديه تجربة جمالية كاملة في التلقي والاستجابة والخلق بحيث لا تقل اهمية في صنع الاثر عن اهمية مبدعه نفسه .

وهذا النوع من النصوص هو الذي يستهوي الناقد الجيد والقارىء الجيد ، او يختاره تحدا وذلك لانه فيض عطاء نبع ثر ، نهر يمشي ويتدفق خزان معرفة ، فضاء قصي بلا أفق ، يطرح اسئلة لا تنتهي ، او لا تتوقف لاستماع الاجوبة ، ويتفجر بدلالات ليس لها مستقر ، او يولد نصوصا اخرى تملك القدرة على التكاثر والطرح المستمر .

وقد يتابع النص استهواءه لنشاط القارىء او الناقد او يخفق ، كما يكون لاحدهما القدرة على الاستمرار في الذهاب بعيدا وراء هذا الاستهواء او يخفق ، يبقى الاختيار الخطوة الاولى التي تشي بالعلاقة بين النص والقارىء ، وربما تكون علاقة لقاء او علاقة تضاد ، فليس هذا بالمهم ، انما المهم الا يكون موقف الاقتراب جاهزا بل هو حضور وقدرة على رؤية متحررة من التسلط لتكون القراءة حركة ويكون المقروء نبضا حيا وتتابعا متناميا لا يهدأ . (٥) .

وما من ريب في ان تمكن القارىء الواحد او العديد من القراء في توظيف مختلف المناهج النقدية تفسير النص المفتوح وتحليه او إضاءته يعد ميزة له يتفرد بها ، وفي رايي انه كلما ستطعنا ان نقرأ العمل قراءات متنوعة او متعددة في الزمان دون ان نفسره عليها (كما فعل ويفعل مخرجو هاملت) ، او طبقنا عليه شتى المعارف الانسانية ـ كان ذلك ابلغ برهان وانصع دليل على عظمة النص وخلوده .

وساضرب مثلا واحدا على النص اللامنتهي بالارض الخراب لاليوت فهذا قارىء اول يتأثر بخطا فرويد يجد في القصيدة رمزا للخصاء والعنة وهذا آخر يستعين بمذهب يونغ يراها رمزا للولادة الجديدة او البعث الشامل لحياة الانسان وحضارته ، ويقرؤها ثالث فيتمثلها رمزا للخوف من العقم ، ويحصرها رابع في النطاق الخاص لحياة صاحبها حين جفت لديه ينابيع الروح قبل تحوله الى الكثلكة ، ويتصورها خامس صورة من صور التعبير عن حيرة الطبقة البرجوازية ، ويريد بها سادس رمزا للموجة الالحادية التي طفت في العصر طغيانا ...

وهكذا تتعدد القراءات وتتباين مستويات النظرة الى النص العظيم فيزداد هو ثراء وخصبا ، ويفجر لدى متلقيه مختلف الدلالات والابعاد التي حملها ويحملها .

تبقى اشارة الى جماهيرية النص ، هل يمكن ان نجد نصا جماهيريا يوصل دلالة محددة ، ويعني شيئا محددا ، يفهمه كل الناس ويتذوقه كل الشعب ويرضون عنه ويسيغونه ؟ لقد وصفنا مثل هذا النص ــ ان وجد ــ بانه نص مقفل او مغلق فهو واضح وبسيط واستهلاكي لا تتكثر فيه الاراء ، ولا تتعدد في تفسيره المواقف ولا المناهج ، ولا يهتم بطريقة الاداء قدر اهتمامه بما يقول وبما يبلغ .

ويبدو لي أن علينا ان نميز بين النص الجماهيري وبين النص الشعبي فاذا كان المقصود بالاول ما يفهم منه في ميدان السينما حين يربط بشباك التذاكر ويقال جماهيري فان المقصود بالثاني العمل او النتاج الذي يدور حول الشعب ، ويجعل منه ومن قضاياه محور اهتمامه ، وفي هذه الحالة قد يرقى في اسلوب المعالجة وقد يسقط او يتعثر ، وتلك قضية اخرى .

المهم ، وقد اكون على خطا ــ ان النص الادبي ليس مجرد ايديولوجية يقبسها الفنان من الواقع او يعكسها ، ولا فضل له فيها

لانها وجدت قبله وتشكلت وستبقى بعد رحيله ، فهو اكثر من ذلك ، انه خالق نص مبدع ، صاحب رؤية وطريقة في نقل هذه الرؤية واسلوب ، وسواء عبر عن السياسة او عن المجتمع ، عن قضاياه الخاصة او عن قضايا بيئته العامة فانما هو يعبر لا يحاكي ولا يعكس ، ويعبر في صياغة وفي نظام ثم سواء اكانت هذه الصياغة او النظام حقلا من الاشارات المكتفية بذاتها او المرتبطة بغيرها والمحيلة اليه (وهي هنا وهناك وجهة نظر) فان النص الذي يتركه نتاج من الفن ، كائن مبدع جديد ، ولا بد ان ينظر اليه او يقوم من خلال هذه الزاوية .

دور القارىء

افرق بين خمسة انماط من القراء ، كما فرقت بين نمطين من النصوص او اكثر .. هنالك اولا القارىء العادي ، وهو من يقرأ النص مرة واحدة ، يتأثر به او ، لا يتأثر ، يقبله او يرفضه ، تند عنه صرخة اعجاب او حسرة توجع او لا تند ... ولكنه لا يسجل انطباعاته عن النص ، ولا يحلل ما استساغه او رفضه .

وهناك القارىء المتابع او المراجع او المعلق او المبسط .. سموه ما شئتم الا انه مهما اختلفت تسميته لا يخرج عن كونه انسانا يقرأ العمل الواحد مستقلا عما سواه ، ثم يلخصه او يعرضه للقراء مظهرا حسناته او سيئاته من فحواه دون ان يلزم نفسه بمبدأ نظري يتوخى تطبيقه ، واصلح ما يكون هذا القارىء للمهمات الاعلامية .

بعده يواجهنا القارىء الدارس وهو باحث يصنف الاعمال ويبوبها يرتبها زمانيا ومكانيا ، ويحصي ما بينها من اوجه التشابه او الاختلاف وكثيرا ما يدور حول النتاج دون ان يدخل في صلبه ، يقترب اليه من الخارج ، ولا يعيش داخله ، قد يملك شيئا من المنهج والمنهجية وقد لا يملك ، بيد انه في الاغلب لا يتخذ وجهة نظر عامة يلتزم بها ، ومعظم القراء الدارسين داخل الجامعة وخارجها من هذا القبيل .

القارىء الرابع هو الناقد الذي يعنى بالنصوص ، ويرى فيها اعمالا ادبية يتابع صدورها ، ويهتم بجوانبها الافقية والعامودية ، التطورية والمقارنة ، ولا يكتفي بالتذوق والانطباع بل يلجأ الى التقليل والتسويغ والتحليل والتقويم ، ويخلص من ذلك كله الى قاعدة نظرية يختارها اساسا للمعالجة وموقفا .

القارىء الخامس والاخير هو الفيلسوف الجمالي ، وهو كل مفكر لا يهتم بالاعمال قدر اهتمامه بالافكار ولا يهتم بالتجسيد قدر اهتمامه بالتجريد ، ولا تعنيه الا فلسفة نقدية او مبدأ عام شامل يتسع لقاعدة او نظرية تضم سائر الفنون .

وكل هؤلاء قراء ، لا افرق بينهم وفق السلم .. اعلى — ادنى بل وفق الدور الوظيفي لكل منهم وما يقوم به ، شرط ان نتصور ان الانتقال من دور الى دور ، ومن مجال الى مجال سهل ويسير ، يهمني من هؤلاء الآن القارىء — الناقد .

الناقد قارىء الا انه قارىء من نوع خاص متميز . هو قارىء قارىء القارىء او وسيط يساعده على فهم العمل فهما صحيحا ، وتذوقه تذوقا بصيرا ، وهو قارىء للاديب يمد له يد العون ، كي يفهم ادبه ، ويحسن تقويمه ، ويحثه على موضوعات بعينها ، ويثير لديه الاسئلة ، وقد يطرح لها الاجوبة . وهو قارىء لمن يدفع به نحو التقدم والتطور ، ويضبط له معاييره ، ويحدد مقاييسه ، وربما امده بتقنيات وقواعد واقترح له بعض الاساليب والطرائق ، وهو قارىء — ان كان فذا او نموذجا — يحدث في النقد ما يحدث من بدع وآثار ، ينعطف به او يغير في مجراه ، وقد يوقظ جيلا او يخلق اجيالا من الادباء في هذا الفرع او ذاك ، ويصوغ ذوق عصر كامل بما يضيف الى العصر من رؤى وتطلعات (٦) .

من أجل هذه المهمات جميعها كان لا بد لهذا الناقد ـ القارىء أن يتصف بالفراسة ، واهم معالمها في ميدان النقد ... المعرفة والذكاء والحساسية والدربة والقدرة على الكتابة . فالمعرفة او الثقافة ادبية وغير ادبية تجعله اكثر وعيا وادراكا لما يتطلبه عمله ، والذكاء يكيفه وفق ما يتلاءم وهذا العمل والحساسية تفرض عليه تنبها لقيم النص الجمالية والدربة او المهارة تطوع له او تيسر طرقا في المعالجة غير آلية ولا جوفاء ، والقدرة على الكتابة تمكنه من التعبير عما يريد ان يبلغ او يقول(٧) .

والقارىء الناقد على هذه الشاكلة جواب آفاق ، يرود فضاء النص على جميع مستوياته بما اوتي من موهبة او قدرة ، فاذا كانت قدرته محدودة بحكم الواقع واطار الحياة والامكانات المتوفرة والادوات اضطر الى الاكتفاء او قنع بجانب واحد من جوانب النقد او اتجاهاته ، يمضي فيه عمره ، يسبر وينقب ويوضح ، أما اذا كانت قدرته من النوع الخارق فليس ثمة مانع يمنعه من قراءة النص في كل اتجاه ، والنظر اليه من مختلف الزوايا ، واستخدام متنوع الوسائل والذرائع المتاحة وتطبيقها عليه حتى تتجلى آماده ، وتبرز متكاملة متضافرة مراميه وابعاده .

لا مانع من قراءة النص لغويا ونفسيا وسياسيا واجتماعيا وطبقيا واخلاقيا وتاريخيا وانثروبولوجيا وبنيويا واسلوبيا ومجازيا ودلاليا وسيرة عصر وحياة .... فكل هذه الجوانب أو المناهج او الاتجاهات وسواها تتعاون ولا تتصارع ، تتكامل ولا تتناقض ، وتتصالح على تفسير العمل الواحد من متعدد الزوايا ، وتكون المحصلة تنويرا اكثر ، وفهما اعمق، وغنى وثراء للنص وللقارىء المتلقي شرط امر نضعه في الحسبان هو ان تنبع هـذه الاتجاهات من النص ، يتحملها ولا ينوء بها ، يقبلها بيسر وسهولة ، ولا يقسر عليها قسرا .

وحتى تتاح للناقد القارىء كل هذه السبل والادوات والامكانات بغية تفسير النص واضاءة زواياه وتعميق فهم المتلقين لمختلف جوانبه يباح له ـ كالشاعر ـ مالا يباح لسواه .

يباح له ان ينقل زمن قراءة النص الى زمن كتابته ، او بكلمات ادق يجعلنا نعيش الزمنين معا .. زمن القراءة وزمن الكتابة ، يفيد من اطار الاول امكاناته ، ويفيد من اطار الثاني مناخه الثقافي او احواله ، فاذا كان النص جاهليا ــ مثلا ــ او اسلاميا او عباسيا نقلنا الى عصره ، واضاف الى العصر تقنيات الحداثة .

ويباح له أن يجرب على النص مختلف اساليب التحليل ، وطرائق الفحص ، وسبل التفسير ، يقرؤه طولا وعرضا ، يمينا ويسارا ، ظاهرا وباطنا ، مسودا ومبيضا ، يغير من فقراته ، ويبدل في ابياته ، يحذف ويزيد . ويبدأ فيه ويعيد .

ويباح له ان يكتشف في النص دلالات فوق دلالاته ، او يدرك علاقات قد لا يدركها الفنان لا يعنيها ، ولا يقصد اليها ، وربما يرفضها ، وما دام العمل نظاما او شبكة من العلاقات نسجها الكاتب ثم أودعها سجل التاريخ كائنا مستقلا .. فمن حق الناقد ان يقرأ فيه وضمن اطاره ما يريد ان يقوله ، وما لا يريد ان يقوله ، وقد يكون هذا الذي لا يريد أن يقوله هو مربط الفرس ــ كما يقال ــ في سر عملية التلقي او الاستجابه.

اذا كنا قد ذهبنا منذ البداية الى ان فعل الاستجابة اللا منتهي لدى القارىء يلعب الدور الهام في تشكيل العمل واعادة انتاجه فان هذا الدور سيكبر ويعظم حين يكون القارىء هو هذا الناقد المحدود او الخارق الذي وقفنا عنده ونوهنا به وبفراسته وخبرته وقدرته الآن .

وما اشك قط في ان قارئا كهذا مهما يكن مذهبه النقدي ونتائجه في النقد ، وسواء كان التحليل عنده غاية في ذاته او وسيلة الى غاية ، وسواء اخلص الى ميدان الادب ووقف عليه جهده ، او تطفل على ميادين اخرى رآها صالحة للتفسير والتعليل ــ فانه في جميع الأحوال لا يقوم العمل الادبي تقويما يبرز خصائصه ، ويمنحه منزلته فحسب ، ولا يعلمنا كيف نقرأ النص قراءة واعية وصحيحة ليس غير ؛ بل انه الى جانب

ذلك كله ـ وهو كثير ـ ينمي ادراكنا ، ويهذب اذواقنا ، ويصقل نفوسنا، ويثري نظرتنا ، ويعمق احساسنا ، ويجعلنا قادرين على أن نرى افضل ؛ ونسمع ادق وارهف ، ونستجيب لنداء الفن والحياة ، ونتلقاهما بشكل احسن واروع ، وهذا حسبه .

النص بين جدل القارىء والمبدع :

بين النص المفتوح والقارىء الناقد جدل وحوار ، كل منهما طاقة دينامية وحياة ، يأخذ احدهما من الاخر ويعطيه ، يسقيه ويخصبه ، يشحنه ويفجره ، وبقدر ما يمنحه من طاقة وقوة يستقبل منه ويتلقى ، والجدل لا يتوقف عند حد ، انه يستمر ويتوالد ، تتباين زوايا طروحاته وقضاياه ، وتتعدد مستويات دلالاته ومراميه ، تتشابه المواقف فتتشابه القراءة او العكس ، وتتخالف المواقع فتتغير القراءة او العكس ، ولكنه ـ اي الجدل ـ في كل الاحوال ينتهي الى ان يجعل من الاستجابة تأليفا آخر للنص وتركيبا ، او يجعل من القراءة النقدية المتميزة عملا او فنا يضارع العمل المبدع وفنه .

كذلك الحوار .. بين النص ومبدعه او منتجه الاصيل جدل دائر بلا هداة او سكون ، فمنذ ان يكون فكرة جنينية في رحم الابداع ، او مجرد خاطرة هومت في ذهن الفنان حتى برزت او دلفت الى الوجود كائنا له خصائصه وسماته والحوار ما ينى بين الخالق والمخلوق يمتد ويتسع ، يتكشف ويعمق ، يحلل ويركب ، يفرز ويميز ، يفرق ويوحد، يقرن ويلاشي .. تغذية حصيلة غنية من مختلف العناصر الذاتية والموضوعية ، وتصوغه عمليات كيمائية معقدة من الفعل والانفعال ، يكابدها المبدع كل آن مخاضا وولادة ، حملا ووضعا ، وتسهم جميعها في تشكيل النص او تكوينه .

النص بين مبدعه وخالقه كائن او كيان .. كلاهما محاور له ، خالق ومنشيء . احدهما يخلقه بالاهتمام والتركيب والابداع ، وآخرهما ينشئه بالادراك والتفكيك والتلقي . ولكنهما معا يصوغانه بما يملكان من خبرة تخيلية واحدة تندمج فيها او تتوحد الذات مع الموضوع ، المادة مع الصورة لتؤذن بمولود جديد وفريد في هذا العالم .

خاتمـــة :

اذا كان النص هو تجربة الفنان بالقوة فان قراءته هي تحويله الى تجربة بالفعل ، والقوة دون فعل صرخة في واد ، والفعل دون قوة عجز عن التحقق او الوجود ، لكل منهما دوره ان لم يكونا متوازيين أو متماثلين فهما على الاقل متقاربان .. المبدع والقاريء ، المنتج والمتلقي ، معـا يلتقيان في النص . احدهما يبدعه في مستوى القوة ، وثانيهما يعيد خلقه او انتاجه في مستوى الفعـل .

ولئن مضت قرون توارى فيها دور الفعل ليبرز دور القوة(٨) ، فان السنوات العشرين او الثلاثين الاخيرة شهدت تلامح دراسات اخذت تعيد الامور الى نصابها ، وتعطي لكل حقه واهميته ، وكانت اولى العقابيل في هذا التوجه او المنحى هتاف بدا يردده كل مبدع ، ويتوجه به الى المتلقي هامسا في اذنيه « .. يا قارئي هذا نتاجي اضعه بين يديك ، لا قيمة له حتى تؤلفه انت » . ثم يهطل المطـر .

الحواشــــي

(١) عني النقد الادبي عبر تاريخه الطويل بدور القارىء او الجمهور عناية متقطعة ولكنه لم يرفع رتبته في التشكيل الى رتبة المبدع الا حديثا ، ومنذ ارسطو وحديثه عن نظرية « التطهير » يمكن ان تبدأ القضية ، ثم استمرت طوال العصور توجه الانتباه الى رد الفعل عند المتلقي ، وبرزت واضحة خلال القرن الثامن عشر لدى ادموند بيرك في « الرائع والجميل » ، وتاكدت عند الرومانسيين في حديثهم عن التاثر والتاثير ، وحين جاء ريتشاردز وضحت في ابحاثه وفي عنايته بطرائق التعليم والتوصيل ، وبعده حاول كثير من الدارسين ان يقوم بتجارب عديدة حول القراءة النفسية ، وفي سبعينات القرن وثمانيناته تدفقت الى الاسواق طائفة من الكتب تتناول الظاهرة ظاهرة الاستجابة لدى المتلقي ودوره الكبير والهام في تكوين النص ، ويمكن تتبع سير الدراسات الاولى في .. هايمن ، ستانلي . النقد الادبي ومدارسه « ت. عباس ونجم ص . ١/ ٢٤٤ ، ٢/ ١١٠ وما بعدها . بيروت ١٩٥٨ . اما الدراسات الحالية فقد ذكر الزميل الدكتور اصطيف عددا لا باس به مما صدر في اللغة الانجليزية ايام كان يعد لاطروحته في اكسفورد . انظر . اصطيف ، عبد النبي . في البحث عن دور للقارىء . مجلة المعرفة . عام ١٩٨٣ . ع. / ٢٥١ / ص ٢٤٤ .

(٢) تحدثنا في كتابنا « الشعر بين الفنون الجميلة » حديثا مستفيضا عن طبيعة الاستجابة من الناحيتين الجمالية والنفسية لدى المتلقي في محاولة لتاكيد وحدة الفنون ، ودور الزمان في الفنون المكانية ، ودور المكان في الزمانية منها . انظر الفصل الثالث من الكتاب / ٤٨ ـ ٥٣ / . ط ٢ . دمشق ١٩٨٢ ، وانظر ايضا .. ديوى ، جون . الفن خبرة ت. زكريا ابراهيم الفصلين التاسع والحادي عشر . القاهرة ١٩٦٣ . وقارن ب ..

Colling wood, R. G. «The Prin. of Art» P. 144. Lon. 1963
al exander, S., «Beauty & other Forms of Value» PP 25-35. Lon. 1933.

←

(٣) في كتابنا « مقدمة لدراسة الصورة الفنية » وقفنا عند اختلاف طبائع المتلقين في توليد الصور وأثر ذلك في الحكم النقدي ونتائج الدراسات . انظر ص ٧٠ ـ ٧٢ . دمشق ١٩٨٢ . وانظر ايضا هاملتون ، روستريفور . الشعر والتأمل . ت. بدوي ، محمد مصطفى فصل اتصال التجربة ص ٦٩ . القاهـرة ١٩٦٣ .

(٤) انظر ناصف ، مصطفى . الصورة الادبية / ٢٠٢ ـ ٢٠٥ / ط ٢ . بيروت ١٩٨١ ، وانظر تعليقنا عليه في كتابنا « تطور الصورة الفنية » ص ٢٩٥ . دمشق ١٩٨٣ .

(٥) انظر العيد ، يمنى « في معرفة النص » ١٢٨ ـ ١٢٩ . بيروت ١٩٨٣ .

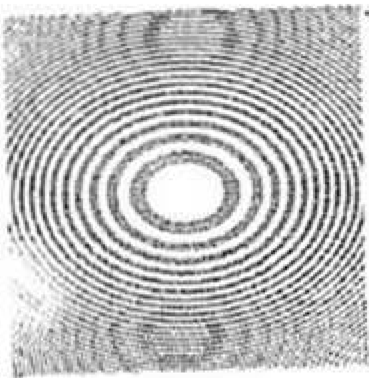
(٦) انظر في ذلك .. هايمن . المرجع السابق / ١٨ و محمود ، زكي نجيب . في فلسفة ١٠٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢٧ . بيروت ١٩٨٠ .

(٧) انظر المرجعين السابقين في الصفحات المشار اليها ، ويبدو ان احدهما قد اخذ عن ثانيهما .

(٨) صور الناقد عبر العصور صورا مختلفة تؤكد كلها ثانوية دوره اذا قيس بدور المبدع في ميدان الفن ، فمن قائل انه فنان فاشل ، أو زاعم ان الفن لا يخسر شيئا من دون نقد ، وذبابة تولستوي امثولة طريفة على هذا النوع من النظرة ، لقد جعل الناقد مثل ذبابة تستقر على اذن جواد العربة بعضهم يرى انها السبب في سرعته وحثه على الانطلاق ، وبعضهم يرى انها مجرد عائق ، ويوحي كلام الفنان ان الجواد سيظل منطلقا نحو غايته وجدت الذبابة او لم توجد .
هذه الصورة عن الناقد تكاد تتلاشى في الوقت الحاضر لتحل محلها صورة اخرى تمنحه الدور الذي اشرنا اليه .

* * *

ملف المعرفة



مستقبل القصيدة العربية الحديثة

■ نحو مدخل الى معالم القصيدة العربية الحديثة — مصطفى خضر

■ حول مستقبل القصيدة العربية الحديثة — محمد علي شمس الدين

■ حول مستقبل القصيدة الحديثة — عبد العزيز بن عرفه

نحو مدخل
الى عالم
القصيدة العربية الحديثة

مصطفى خضر

مازالت فرضية « التغير » الفرضية المحورية التي تبني عليها حركة الحداثة الشعرية ضرورتها واصالة دعوتها وجدواها وقيمتها المؤثرة !

انها تهجس بتغير الوقائع والافكار والقوى والطبقات ، وتكتشف موضوعاتها ومضموناتها من داخل هذا التغير الذي يمتد الى حقل الانظمة المعرفية والعلاقات الاجتماعية والانسانية . وربما تتجلى نزعة اطلاقية وشمولية هنا ، رافقت حركة الحداثة الشعرية ، لتحجب نسبيتها التي تفصح عن عناصرها عندما نعالج نموذجاتها التي حققتها او انجزتها معالجة نقدية ، تنظر الى قيمتها الواقعية ومدى علاقتها بمشروع الحداثة العربي بعامة ، وبعملية الصراع بين القديم والجديد بخاصة !

وبذلك نلتقي احد مستويات الخطاب الايديولوجي العربي الذي تكوّنت في داخل ايقاعه السياسي ، وتصاعدت معه . فالتغير يعكس علاقة بين العالم القديم والعالم الجديد ، كما يعكس الصراع بين القديم والجديد !

وقد « أرّخت » حركة الحداثة لمفهوم التغير في بداياتها بمحاولة ابتداع معايير وتقاليد تنسجم مع المعطيات الواقعية ، وتحمل « حلم » الامة او المجتمع ، لتلبي حاجات الجمهور الجديدة . ولكنها اجتهدت في ان تحصل على اعتراف المؤسسة القديمة التقليدية بنموذجاتها ، وهي تطرح نوعا من التناقض معها بأدوات متواضعة ، وجهاز معرفي يحكمه نظام وعلاقات تحكم الجهاز المعرفي التقليدي ذاته . وربما ادّعت تلبية حاجات « جمهور » جديد ، او اندفعت بتجاربها نحوه ، دون ان يستجيب لمغامراتها أو اكتشافاتها ...

وقد اختلفت وجهات النظر النقدية ، أو اتفقت على فعاليتها وجدواها ، ولكنها تقاربت حول « حياد » الجمهور او ابتعاده عنها او عدم اهتمامه بها . وبذلك تعاملت معها من داخل موقف ايديولوجي مباشر او غير مباشر !

ربما كان لتكاثر الاحداث السياسية والاجتماعية ولصيغتها الانفجارية عامل في استدعاء تجارب ومحاولات شعرية تخاطبها وتخدمها وتفصح عن ضروراتها . وقد تدل الصيغة الانفجارية للاحداث السياسية والاجتماعية هنا على محاولة تجاوز العالم القديم ووقائعه و قيمه ونموذجه الفكري . ولذلك بشرت حركة الحداثة الشعرية بولادة العالم الجديد ، واحتفلت بانبعاثه من انقاض العالم القديم .يفسر ذلك تحولات دائمة للبطل او المخلص ، للشاهد او العراف او النبي الجديد في نموذجاتها الشعرية ، ولكنها تحولات تمتلىء بالغربة والغرابة ، ويؤرقها ضياع روحي وواقعي وتاريخي في آن واحد معا . فعلى الرغم من ذلك التفاؤل الذي قد نلتقطه في هذا النموذج من الشعر السياسي أو الجماهيري او ذلك

النموذج من الشعر الواقعي او القومي ـ ان جاز مثل هذا التصنيف بصورة اولية ـ فسرعان ما تكتشف مجانية هذا التفاؤل عندما تفرخ الاحداث السياسية والاجتماعية بانهيارات او تكسرات تنزع الحجاب عنها انواع من المراجعة النقدية « المعذبة » ، يختلط فيها نقد الذات بندبها والتفجع عليها ، ويغزوها احساس مثل بالمأساة !

وهذا يدفع الى التساؤل حول « مصير » وقائع التغير من جهة ومفهوم التغير من جهة أخرى !

قد يؤدي ذلك في بعض نموذجات الحداثة الى التصالح مع العالم القديم ، ومع الاشكال التي يتحصن بها ، او الى انكار ذلك التغير الذي يبشر بقيامة زائفة او بنبوءة لم تتحق ، او انتهى الحلم بامكانية تحققها . كما قد يؤدي الى تشغليات تفتعل نوعا من الجماليات الشكلية ، تعبّر من خلالها عن رد فعل عرضي او مؤقت على تكسر مفاجىء ، دون أن تشكل ميلا أو تيارا تمتلىء به حركة الحداثة ، أو تغتني به فرضياتها ، وان ادّعت أصالة موقفها من خلال العودة الى فرضية التغير .

يحتكم اذن بعد كل تراجع موضوعي واخر الى فرضية التغير . وتحتكم هذه الفرضية الى « المتلقي » الذي قد يفتقد الى الحضور والواقعية ، فيكنى به عن الجمهور او الجماهير او القارىء الجديد او القوى الجديدة ويلمس الاحتكام اليه غيابه او سديميته او استلابه ، على الرغم مما تتذرع به وجهات النظر من ارتباط بالواقع والتاريخ والامل والمستقبل والبشر !

تستدعي مجابهة الوقائع الجديدة مجابهة عالم قديم تتنفس عبره هذه الوقائع ، وهو عالم يعمل على تنمية جمهور يرضي متطلباته بصورة دائمة ، ويحفزه للتعلق بموقف السلف او بفضيلة الماضي ، وبخاصة عندما يتصل مشروع المجابهة بمستوى ابداعي او ثقافي او تربوي . ولذلك لم تجد حركة الحداثة الشعرية ذاكرة عامة تنتظرها أو جمهورا يتلقاها ،

ويتواصل معها ، وإن حاولت تكوينه ، او زعمت تواجده هنا وهناك ، أو افترضت أن عملية التغير او الصراع ستنجيه ، على الرغم من ان بعض نموذجاتها عبرت عن همومه المباشرة وهواجسه المباشرة . ولكنها لم تغادر الجمهور المنجز والمباشر الى جمهور تغريه فضيلة صنع المستقبل بدلا من فضيلة الماضي ، وبخاصة عندما يرى في نموذج الماضي المنجز والجاهز أصالة يدمنها ويقدّرها ، وان اشتركت النموذجات القديمة والجديدة معا في الموضوع السياسي الذي يتعاطاه او ينشغل به !

يختار النموذج التقليدي موضوعا يتصل بحساسية الجمهور العامة ومزاجه العام ، فيستجيب للذوق الشائع ، ويتجه اليه ، ويتفاعل معه من خارج ، وهذا ما وعته بعض النموذجات الشعرية التي انتقلت بالحداثة احيانا من مشروع الى تظاهرة تبحث عن ادوات وافكار تستثير بها المتلقي استثارة خارجية ، سواء اتعلقت باختيارها موضوعها ام باختيارها صورتها المباشرة وايقاعها المباشر ، فضلا عن احتفائها بالتلاوة التي تجمع امكانية التطريب والوعظ والخطابة في آن واحد معا !

قد يعلل ذلك بوسائل التاثير الايديولوجي التي تتبيء هذا الشكل او ذاك بقدر ما يرضي حاجتها الى ان تؤرخ للحدث الطارىء او المفاجيء . وهكذا تعزز حركة الحداثة نموذجات تتجه نحو الخطاب السائد ، فتداعب قشرة الحدث ، بدلا من ان تعاني عمقه ، وتنسجم بذلك مع طبيعة الاحداث التي تتطلب ارواء حاجات مؤقتة او مواجهة اوضاع جديدة .....

وتنطلق هنا من تنمية الجمهور أو تطويره او الارتقاء به او الانسجام والتواصل معه . ولكنها تحذف وعيه لعملية التغير ، لتسلمه الى وعي نائف بالواقع والوقائع معا ، تزينه بلاغة جديدة من نوع اخر لها زخرفها الخاص !

في هذه المرحلة او تلك يشترك النموذج القديم والنموذج الجديد في معالجة الموضوع الجديد او المضمون الجديد ، وتختلط المفهومات الجديدة بالمفهومات القديمة ! وعندما يكون « مفهوم التغير » محورا لخطاب الايديولوجيا والثقافة والفن يوظف كلا النموذجين فعاليته في التطابق مع هذا المفهوم ، ويدّعيه ، كما يدعي مقاربة المتلقي او الجمهور او الفئة او القارىء . وغالبا ما يتفرج المتلقي او يمارس نوعا من السياحة بدلا من ان يشترك في الصراع ، وفي اختبار النموذج الشعري واختباره . وهذا يؤدي بدوره الى عزلة نموذج الحداثة واحباطه ، مادام ينشغل بمستوى نخبوي ، تفترض الوقائع عناصره المكونة ، وتكتفي الفعالية النقدية بتجليات مضمونه السياسي ، هذا اذا لم تستجب الى نموذج دعاوة زائفة او مبتذلة فحسب ، يتطابق مع نموذجها الفكري او ميلها الايديولوجي او الفني ، وبخاصة عندما تنحط العملية النقدية الى دعاوة نقدية تتقنع بالحداثة ، دون أن تقتنع او تقنع بها !

لا يكفي اذن ادعاء مواكبة التغير او الاحساس به او الميل اليه للتعامل مع بنى جديدة واشكال جديدة ، ولا يطمئن « التجريب » بحد ذاته الى تجاوز البنى التقليدية الجاهزة التي تكرر ذاتها او شكلها المنجز النهائي. وفي الوقت نفسه لايقدم الشكل وحده فسحا واحتمالات متنوعة ، تبطل المحاكاة والتكرار والترداد ، اذا لم يتصل بوعي الحداثة ذاتها من داخل وبعلاقة هذه الحداثة بمشروعها الثقافي الشامل وبالجماعة القومية وتاريخها واجتماعها وهويتها ولغتها . وقد اغلقت النموذجات الجديدة نفسها الفسح والاحتمالات الخاصة بها على اشكال قديمة جديدة معا ، لاتهمل فرضية التغير ووقائعه فحسب ، وانما تعمل على تكرار ذاتها واعادة تكرارها ، بحيث تنسجم ، وتتطابق مع تصور متواضع عن التغير يقف عند حدود البنية الخارجية للقصيدة العربية الحديثة ، اي مع حد لاينتهك بنيتها التقليدية ، او يفجر احتمالاتها الداخلية .

انها تصنع بذلك « ماضيا » من نوع آخر اكثر مما تتجه نحو المستقبل ، وتتوج « سلفا » آخر من نوع جديد ، تستمد حضورها من خلاله ، وتستمد ديمومتها منه !

هكذا تتجلى في حركة الحداثة الشعرية اتجاهات او ميول تطرح تجاوز النموذج التقليدي لتعيد انتاجه بصورة أخرى . وينحط الصراع بين القديم والجديد الى مستوى شكلي ولفظي !

ربما يرجع ذلك الى عوامل او عناصر تتدخل في تكوين خطاب ايدلوجي عربي مازال يبحث عن ذاته ، دون ان يرتقي بالصراع بين القديم والجديد الى مواجهة شاملة بين « وعي » سلفي والتقليدي وثابت ومشروع « وعي » ينشغل بالواقع والهوية بالتاريخ والجماعة القومية، بعد أن شغلته اليوتوبيا القومية والاجتماعية ، يتقدم ويتراجع تبعا للاحداث وللوقائع ، بدلا من أن يستنطقها ، ويتجاوزها .

يساعد في توكيد هذا المستوى الشكلي واللفظي للصراع بين القديم والجديد بعض أنواع « المبالغة » النقدية التي تحتفل بانجاز هذه هذه « المدرسة » الشعرية او ذلك « التيار » الشعري ، دون انتضعهما في سياقهما التاريخي والاجتماعي ، يتسلل الى مفهوماتها المؤقتة وهم بتفجير الكتابة الشعرية الجديدة او باختراق اشكالها المتداولة من خلال « اشاعة » نموذجات شكلية ، تستبعد قضايا القصيدة العربية الحديثة من رؤيا ومعاناة ولغة وايقاع ، وتتجاهل علاقتها بمشروع الهويةالعربية والوعي العربي !

عكست اذن الوقائع فرضية التغير ، واحتفل بها خطاب النخب ، وحفل بها ، وأحيطت بهذا القدر او ذاك من الدهشة والاعجاب او الاستغراب والاستنكار ولكنها تضيع الآن تحت عنوانات وتسميات مختلفة . وهذا لايلغي اعادة مقاربتها ، ولاينفي اعادة اكتشافها

والتساؤل عنها . وربما يتطلب ذلك تحديد « الأجواء » المشتركة بين خطاب الحداثة الشعرية والخطاب الايديولوجي العربي !

★ ★ ★

يفصح الخطاب الابداعي لحركة الحداثة الشعرية عن علاقته بالخطاب الايديولوجي ، ويتداخل معه ، ويعرب عن موقف « نخبوي » له دلالته الاجتماعية والقومية بمعنى ما . فقد انشغل في بداياته بمسلمات الخطاب الايديولوجي ، وعبر عن تعامله مع الحدث السياسي اوالظاهرة الاجتماعية ، بحرضه البحث عن جمهوره الذي يكونه الحدث اوالظاهرة، وان هجس مشروعه بموضوع الشعب او الامة او المجتمع او الطبقة، وقدم بيانه الذي يستثيره الحدث او الظاهرة بالدرجة الاولى !

وهذا يعني ان الحداثة الشعرية ولدت في داخل الايقاع السياسي للخطاب الايدلوجي العربي كما اشرنا ، ممتلئة بحنينه الى « الذات »مهما كانت اشكاله وسماته ، على الرغم من مؤثرات « الأخرى » او « الخارج » ودون أن نتجاهل هذه المحاولة الشعرية او تلك التي توقفت عند تكوين جماليات شكلية ، مازال تستعاد بين مرحلة واخرى عندما يتكسر الخطاب الايدلوجي بتكسر الواقع والممكن معا !

عبرت الحداثة الشعرية عن « قضية » سياسية في احد مستوياتها، سواء انحازت الى الاتجاه « القومي » او الى الاتجاه « الواقعي » ، او وقفت بينهما او خارجهما . وقد استلهمت « الموضوع » العربي بعامة وقضاياه الانفجارية بخاصة كقضية النكبة والعدالة الاجتماعية والتحرر العربي والوحدة القومية والاستغلال الاجتماعي والسلام الانساني . واعلنت عن تضادها مع رموز السلطة القديمة وسلطة الموروث والتقليد والاتباع . وعكست بذلك القيم التي بشر بها الخطاب الايدلوجي .

اتهمت الفرضية الإبداعية اذن المجتمع العربي التقليدي ، وان استلهمت رموزه التاريخية والتراثية ، وامتلات بمعاناة الاستلاب الاجتماعي والتاريخي : وتساءلت عن الوجود العربي والمصير العربي.

واختلفت مع اغراض النموذج الشعري التقليدي ، على الرغم من ان المطالب الخاصة بالتقنية الشعرية اقتصرت في البداية على التحرر من اطار الوزن والقافية والاساليب البلاغية التقليدية . ولكنها حاولت ان تدمج التعبير العام بالتعبير الذاتي في « صياغة » تبني ذاتها من داخل الصور الشعرية ، لتزيل الازدواج بين العقل والشعور والفكر والحس ، فتخلق نوعا من الايقاع يتواصل مع ايقاع الحياة ، ويكتشف وحده الموضوع ليصل الى وحدة البنى الشعرية .

قد يفسر ذلك بحركة القوى والطبقات . ولكن ذلك لايعني انتعزلها عن شرطها الواقعي وسياقها التاريخي في أوضاع مجتمعية انتقالية. وهذا يستدعي أن نتساءل عن ذلك الموقف النقدي الذي يرى في حركة الحداثة الشعرية ظاهرة من ظواهر الثقافة البورجوازية الصغيرة وبخاصة شريحتها الريفية ، عندما يبحث عن رؤية طبقية او تعليل اقتصادي للفرضية الابداعية الخاصة بها ، دون ان نهمل ذلك الموقف النقدي الذي يربطها بفعالية المشروع القومي وجاذبيته في هذه المرحلة او تلك ، بالاضافة الى الكلام الذي شاع في أوقات مختلفة على الالتزام ووظيفة الفن الاجتماعية وعلاقة الفن بالواقع والحياة !

الخطاب الأيدلوجي ، وان كان يوحي بادراك هذه الطبقة الاجتماعية او تلك الجماعة القومية لعلاقتها بشروط وجودها ، الا انه يقنّع الواقع من خلال تجزئته وتكسيره ، فيحول الوعي الذاتي الى مجموعة من الآراء او الافكار التي قد ينتظمها اتجاه او ميل فكري يهدف الى بلورة بعض قيم العمل الجماعي . وهنا يبدا تاثيره المباشر على حركة الحداثة الشعرية التي انتجت نوعا من الشعر السياسي يجابه الواقع ويواجهه، يعريه ويفضحه ، ويؤلب عليه . وفي الوقت نفسه يستقي رموزا تاريخية

وانسانية ، يبشر من خلالها بنوع من اليوتوبيا القومية او اليوتوبيا الاجتماعية . وقد غذت الاحداث السياسية والاجتماعية حركة الحداثة الشعرية بمضمونات ورؤى متنوعة انحازت عبرها الى موضوعها الاجتماعي والقومي .

لم تكن اذن حركة الحداثة مجرد مغامرة شكلية : لغوية او لفظية او ايقاعية ، فقد اختبرت مشهدا اجتماعيا وسياسيا ، واختبارات ان تصعد من داخله ، وشاركت الخطاب الايديولوجي رؤاه واختياراته، كما مارس بعض محاولاتها الدعاوة لهذا الخطاب . وقد توهجت بتوهجه ، وانكسرت بانكسارة ، وتساءلت عن قيمته وجدواه بالقدر الذي انشغلت فيه بتكوين حس جمعي يرتبط بالحياة الجديدة،ويبشر بواقع جديد وبخاصة في محاولات الحداثة الاولى التي تدمت تصورا عن العالم والفن يرتبط بهموم الجماهير المباشرة ، وشاركت في خلق تيار شعري يحاول تكوين جمهور ، بمعنى ما ، وان غلبت عليه الدعاوة والاعلام !

انعكس تأثير الخطاب الايدلوجي على مشروع الحداثة اذن ، وعلى الفعالية النقدية التي تكونت في اثناء تفتح حركة الحداثة الشعريةايضا. فقد اعتبرت الفعالية النقدية الجديدة ان النموذج التقليدي لايتسع لمضمونات الحياة الجديدة واحساسا جديدا بالعالم ، يتطلب صياغة اشكال جديدة وبنى جديدة متنامية !

وهنا نعثر على فرضية التغير التي تداولها الخطاب الايدلوجي، ويتداولها عندما يثير موضوعات الثورة او التطور او التقدم او التحديث ... الخ !

ولذلك كثرت الأحاديث النقدية عن الشعر الواقعي والشعر الثوري والشعر القومي . وحاولت هذه الاحاديث ان تميز الاصوات الثورية من غير الثورية ، واستكشفت هذه النزعة الواقعية ، او هذا الاتجاه

نحـو الجماعة القومية والتراث القومي والموروث الشعبي ،واستخلصت الرموز التراثية والجماعية والذاتية التي احتفت بها المحاولات الشعرية، وربطت تفجر الحداثة الشعرية بتفجر الحياة العربية والـوجـدان العربي !

ولكن مشروع الحداثة الشعرية لم يتجسد في اطار مجابهة شاملة بين الخطاب السلفي التقليدي والخطاب العربي « النهضوي » او بين المؤسسة القديمة والمؤسسة الجديدة ورموز كل منهما ، لان الخطاب الايديولوجي يتقدم ويتراجع من داخل الوقائع والاحداث السياسية، دون أن يسترد روح الشعب او وجدان الامة او ايقاع المجتمع في حنينه المستمر الى « الذات » .

وقد عبرت القصيدة العربية الحديثة في تجاربها الانتقالية عن اندماج الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام والفردي بالمجتمعي . وحاولت اكتشاف تلك العناصر التي تشترك في صياغة المأساة الجماعية او مأساة الامة . ودمجت الرموز الذاتية بالرموز الجماعية ، وانتقلت بمعاناة الحياة والموت والاسطورة والواقع والمطلق الى افق حضاري ، يعكس البوار الاجتماعي والتاريخي والواقعي ، لتتساءل ايضا عن معاناة المصير ، ولتستخلص ذلك الينبوع الجوهري لعالم القصيدة الحديثة.. وقد ادعت ، وتلمست ، ودعت الى خلق الانسان الجديد والعالم الجديد من داخل الخراب الموضوعي والشقاء الموضوعي الذي تحمله الحياة العربية . وجسدت مشروعها الابداعي في تجارب شعرية متنوعة ، مهدت لمحاولات تتساءل عن موضوع الهوية ، لتبني جدليتها الجديدة من داخله ، ولتتواصل ايضا مع ايقاع اكثر تركيبا ، وبنية اكثر تناميا وتطور ادواتها ، وتستدعي رؤيا جديدة ، تهدف الى تأصيل اللغة وتحديثها معا ، دون أن تغفل تساؤلها حول المصير الذاتي والجماعي معا !

انها تستعيد الاسئلة والقيم الخاصة بحداثة مجتمعية واجتماعية ، تاريخية وواقعية ، لتشف عن معاناة جديدة ، تقدم فسحة جديدة

للقصيدة الحديثة ، على الرغم من الانكسارات الموضوعية والذاتية التي تشيع طقوسها في حركة الحداثة الشعرية . . .

الخطاب الإبداعي للحداثة الشعرية يعكس ظاهرته الفكرية ، ويحاور من داخله عناصر الخطاب الايديولوجي العربي ومتطلباته ، دون أن ينحل الى رؤية سياسية او اعلان أيديولوجي . ولكن استلاب الخطاب الايديولوجي في هذا المكان او ذاك وتداعي وقائع الاجتماع العربي والحياة العربية مازال يفرز بعض المحاولات « الابداعية » التي تبالغ في قيمة نوع من الجماليات الشكلية تتصل بالحياة اليومية وبمفكرة احداثها الصغيرة منطلقة من اخفاق الموضوع العربي ، بدلا من ان تستنبط معايير الحداثة واحتمالاتها . وتنادي بعد ذلك كله بالعودة الى لغة عادية او اعتيادية، تربطها بفهم « خاص » للعفوية والحرية والتلقائية ، لتنتقل بغير الشعري الى فضاء الشعري ، ولتمتلك نثر الواقع بدلا من اكتشاف ايقاعاتـه.

وتلتقي هذه المحاولات محاولات اخرى مازال تستعيد بريـق الخطاب الايديولوجي وتألقه بعيداً عن المشروع العربي الذي يبني ذاكرته الجديدة بالتواصل مع حداثتها وبتأصيل هذه الذاكرة !

ان معاناة العالم والجماعة والكائن في اوضاع تفتقر الى الحرية والعدالة والحب تشكل عنصرا جوهريا من عناصر المشروع الشعري الحديث ، سواء ارتبط بازمة الخطاب الايديولوجي العربي او حاول ان يعيها . والمشروع الشعري للقصيدة العربية الحديثة لم يزل ممكنـا وضروريا لانه لايتصل بعملية تجديد اللغة القومية وتجديد ايقاعاتهـا فحسب ، وانما يحمل امكانية رؤية الذات من داخل الوقائع التي يتكسر عبرها الخطاب الايديولوجي العربي ، ويتناثر ، ليتواصل مع ذاته ، ويؤصلها . . .

هكذا يستعيد مشروع القصيدة العربية الحديثة فرضياتـه وتساؤلاته القديمة والجديدة بين مراجعة نقدية واخرى ، اذ انالمستوى

الرئيس للصراع لم يزل بين نموذج سلفي تقليدي يستحضر رؤيته ورموزه الموروثة او يدعيها ونموذج نهضوي يبحث عن هويته فيقترح بدائل عقلية وروحية ومجتمعية ، يحاول اكتشافها في الوقائع والتاريخ معا .

وقد تبشر ميول او اتجاهات نقدية او شعرية بنموذج ابداعي بين مرحلة واخرى ، ولكنها تحاول ان تجد جذرا تاريخيا غائبا اوحاضرا تنتمي اليه . وهذا يدل على القيمة المؤثرة التي مازال تتضمنهاالذاكرة الشعرية العربية ، عندما يستأنف اي مشروع شعري بحثه عن ذاته.

وقد نحكم على اتجاه يلغي الاجتهاد والشك والنقد ؛ ويعمم العجز واللامبالاة بالانحطاط ، بالقدر الذي نحكم فيه على اتجاه يستعير « الاخر » أو يقلده ويدعيه بالعقم . وهنا تغدو القيمة المؤثرة ايضا لمشروع شعري يستمد ذاته من داخل تاريخه ووقائعه ، وتعكس فرضياته ونموذجاته فعلا تاريخيا ينتقل بها الى وقائع تنمو ، فتقدم بدائل جديدة ووقائع جديدة ، يصنع سؤال الحداثة عبرها معاييره وقيمه وتقاليده ، ليستكمل وعيه بذاته . وربما ينبيء عندها التراكم الشعري بنوع لايسائل حداثته فحسب ، وانما يصنعها باستمرار !

★ ★ ★

كيف نقارب مفهوم الحداثة الشعرية ؟

هل نضع « الاخر » مقابل « الذات » و « الماضي » مقابل « الحاضر» ونختار بينهما ؟

يفترض بعضهم أن حداثة نص ابداعي ما تتطلب التحرر من سلطة التراث ، أو رفض هذه السلطة او هذا التراث ، فالماضي والتراث والتاريخ مطلقات أو مقدسات تلغي الذات وحضورها في العالم .وينظر الى « الاخر » كمصدر للحداثة يمثل تجلياتها الحضارية وقدرتها على

التجاوز والتخطي . ويتناسى الجدلية التاريخية التي انتجت حداثة الآخر الذي لم يهمل استكمال تجربته التراثية وتنميتها ، وانما صعد منها الى أفق الحداثة .

وتنحل بذلك قضية الصراع بين القديم والجديد من داخل استعارة حداثة غربية ، تمهد لصنع حداثة شعرية عربية . مما يؤدي الى إنكار للذات يتفرع بنفي سلطة التراث ، ليتسلم بصورة مباشرة : واعية او غير واعية ، للتبعية للآخر ، او لسلطة الآخر الابداعية او الثقافية.

تنتج الحداثة ذاتها هنا من خارج شرطها التاريخي ، اذ تحتج بالنموذج الابداعي الغربي ، وتدعو الى تأسيس مشروعها من داخله ؛ بينما يؤكد النموذج السلفي التقليدي على الاصالة او الابقاء او التراث او التقليد في مجابهة المشروع النهضوي بعامة ، ويلغي دور الاتصال او التواصل مع الآخر .

الوعي الذاتي بالحداثة لايتم من داخل « وعي » الآخر ، اوبوساطته، مالم يتحول وعي الآخر الى جزء من الوعي الذاتي نفسه ، فالتغير العميق في حياتنا المادية والروحية بعامة لم يتم بفعل تطور داخلي ما فحسب، وانما بفعل العلاقة مع الخارج : متكافئة او غير متكافئة . ولكن العلاقة مع الخارج تفترض استجابة ذاتية تجاه الوقائع والصراعات التي تنتج موضوعاتها الجديدة ومضموناتها الجديدة ، فتنتج مواقف ورؤى جديدة ؛ سواء اكان التغير بفعل الداخل او بفعل الخارج ام بفعلهما معا . وهذا يقدم بدوره فرضيات واشكالا وبينات جديدة تتجاور مع الاشكال التراثية ، او يصطنع نوعا من الاشكال الانتقالية تتطلبها طبيعة الصراع بين القديم والجديد ...

ولان المؤسسة الثقافية العربية مؤسسة انتقالية بعامة ، وتابعة بمعنى ما ، نجدها تحفل بانواع الخطاب السلفي والخطاب الجديد، بحيث يتراجع احدهما او يتقدم تبعا لتاريخ الوقائع والعلاقات،ولغلبة « الزمر » الثقافية السائدة .

وربما كان للعناصر الانتقالية دورها في اغفال تلك العلاقة الجدليـة بين التراث والحداثة ، بحيث لم يطرح مفهوم الحداثة على نفسـادراك العوامل التي ادت الى تكون الحداثة وتحققها في الغرب ! .

قد يكون التراث رمزا للماضي وسلطته . ولكنه يمثل قيمة تاريخية تلبي حساسية عامة او مزاجا عاما لدى الكتلة الاجتماعية ، وبخاصة عندما يتجلى ايقاعه بشكل او بآخر في فعالية المؤسسة الثقافيةوالتربوية القديمة والجديدة . والتراث لايخص نوعا شعريا فحسب ، او يقتصر عليه ، وانما يمثل سيرورة تاريخية تتصل بذاكرة الجماعة القومية . ورفض التراث او رفض سلطته يعبر هنا عن موقف لفظي منالتراث والحداثة معا ، مادام لايستطيع ان يصنع موقفه الشعري الحق بعيدا عن الاندغام بايقاع التراث ليؤسس ذاكرته الشعرية من داخله وفي هذه الحالة يبقى من هاجس الحداثة تحديث الشكل او تظاهرته فحسب ، وان ادعى انه يكتشف رؤياه للعالم ، او يؤسس لها . وبذلك تعيش معظم المحاولات التجديدية على علاقة مؤقتة او طارئةمع الآخر»بفرضياتها ونموذجاتها ، كما عاشت المحاولات التقليدية على « ركام » تراثي،ولم تستطع وعي « النوع » الشعري الذي يضمره ، او الجوهر الذي يشع به التراث . . .

لم يكتشف مشروع الحداثة تراثه في المساحة والعمق ، ليستلهمه ؛ ويكوّن ذاتيته ، واقتصر الموقف السلفي على تكرار نموذج تراثي تقليدي وتقليويـه ، فواجه مشروع الحداثة بتهمة الاستلاب امام « الغير » او الجهل بالهوية او تجاهلها او التعالي عليها ونفيها . وقد يفسر هـذا الموقف العجز الذي احاط بمحاولة النهضة الشعرية عندما قدمت نموذجاتها عبر التقليد والاتباع والتكرار والتردد ، على الرغم من « الجدة » التي وسمت بعض موضوعاتها الشعرية او معالجتها الشعرية

٭ ٭ ٭

ربما يفصح الانقطاع بين جوهر التجربة التراثية ومحاولة النهضة عن الاشكالية التي يضمرها مشروع الحداثة ، بعكس الحداثة الغربية التي لم تصطنع التضاد مع تراثها او الانسياق خلفه ، وانما عالجته بروح نقدية تنمشه وتعيه ، وتتجاوب معه وتتجاوزه !

ارتبطت محاولة النهضة الشعرية بنوع من الاحياء للنموذج الشعري التراثي ، استعادت ذاكرتها الشعرية من خلاله ، وتلمس مفهومها عن الشعر فيه ، فنسجت على غراره . وهنا يمكن فهمه عبر الانقطاعات التاريخية في التجربة الثقافية العربية بعامة والتجربة الشعرية بخاصة ، ففي مرحلة انهيار الدولة العربية الاسلامية كان الموقف الشعري ينحصر في تقليد النموذج الشعري السائد وتكراره بل انحط به عندما انساق وراء الزخرفة اللفظية ، وانصرف الى « نظم » الاحاجي والالغاز والتخميس والتشطير والترصيع وغيرها . وتحوّل التراث الى موروث ، وانحطت الثقافة السائدة بعامة ، دون ان تقدم الاضطرابات الاجتماعية وعيا جديدا بالفن او بالعالم ..

وقد انشغلت محاولة النهضة الشعرية بموضوعات المناسبات والمواسم والمهرجانات ، وعالجت موضوعات تقليدية تتصل بالغزل والرثاء والمديح والهجاء والعزة الوطنية او القومية ، دون ان تتلمس موضوعها العربي . ولجأت عبر ذلك كله الى تقليد « النموذج » النهائي سواء اقامت بمضاهاته أم نسجت على منواله !

انها لم تتجه الى بعث الشعر العربي ؛ لان ذلك يتطلب اعادة اكتشاف اللغة وما تفترضه من اعادة اكتشاف العالم !

استحضر النموذج الاحيائي اللغة العربية من داخل معاجمها التي اكتنزت فيها او كنزت . ولم يوجه تجربته نحو بعث اللغة وتجديدها . وحجبت رؤيته الخاصة بقداسة اللغة وايقاعاتها فسحة تجاوب اللغة مع وقائع العالم . فحافظ على ثبات اللغة وثبات العالم معا .

ولكن مفهوم الحداثة لم يستكمل اكتشاف اللغة وتكوين ايقاعاتها الجديدة عندما حاول نزع القداسة عن اللغة « المعجمية » أو عن الرؤية التقليدية للعالم ، واخفقت المحاولة التي ادعت امتلاك الرؤيا من خارج اللغة أو من خارج ايقاعاتها الخاصة بها .

وهذا لايعني أن نحل سلطة التراث او قداسة اللغة والايقاع . بل يفترض ان نبحث عن « الموضوع » العربي الخاص بالحداثة من داخل وقائع التاريخ وتاريخ الوقائع ، ومن داخل اللغة وعلاقتها بالعالم ايضا .

لم تجاوز محاولة النهضة الشعرية النظرية الشعرية عند العرب ، ولم تشكك بجدوى نموذجها الشعري ، وراعت بذلك الاعتدال في التعبير وعدم الايغال في الخيال او الاستعارة ، بالاضافة الى التقييد والتقعيد . واذا كان بعض الاشكال قد استحدث بفعل الاتصال مع الغرب وبفعل الوقائع الاجتماعية فان ذلك لم يطرح السؤال الخاص بالبحث عن التراث وفي التراث في عالم يعمم التشكك والبحث والتساؤل . لانها تقبل على فضائل الماضي وتعممها ، وهذا ما دفع محاولة النهضة الى ان تكون سلفية في الشكل والمحتوى ترائية في العقيدة والسياسة ، تتحصن بقداسة الماضي والتاريخ ، وتتذرع بالمحافظة على قيم التراث والجماعة ، دون أن تصنع تاريخها الابداعي الخاص بها .

ولكن هذا لا يعني ان مشروع الحداثة استطاع ان يؤسس لموقف نقدي من القيم التراثية والجماعية ، لانه تكوّن منقطعا عن وعي محاولة النهضة وعلاقتها مع التراث . ولم تكن الفسحة المتاحة لتعدد الاشكال والفرضيات وتنوعها مقدمة لصراع عقلاني بين نموذج يستمد شرعيته من الماضي ، ونموذج يراهن على الحاضر والمستقبل ، دون ان يمتلك شرطه التاريخي والاجتماعي !

* * *

يحل مفهوم الحداثة الرؤيا بدلا من الرؤية في مناقشة التجربة الشعرية ومعاناة العالم بدلا من ملاحظته . ولكن الرؤيا ترتبط بموقف

في العالم ، وتقدم موقفا لغويا وايقاعيا يتضمن القدرة على استيعاب التراث الشعري والافادة منه .

ونداء الحرية الذي قد يحمله مشروع القصيدة العربية الحديثة لا يعني حرية الشكل بصورة مطلقة ، بقدر ما يستند الى اختيار موضوعاته ومضموناته من داخل وقائع يعكسها الصراع في المجتمع والاجتماع والاحداث والعلاقات والقوى وتاريخها ، بحيث يختبر اشكاله بما ينسجم مع ايقاع هذه الوقائع وعلاقاتها .

وهذا يتطلب بدوره ان ننتقل باللغة من اطارها المعجمي الى فضاء لغوي يحقق سيروراتها ، ويتسع بها ، واعادة مقاربة مفهوم الحداثة بحيث يستكمل الموقف الشعري وعيه الذاتي من داخل اكتشاف اللغة والعالم معا !

وعندما تحاول التجربة الشعرية العربية بعث ذاتها في الموقف واللغة والايقاع لا بد وان تلتحم بالتراث ، وان تؤسس ذاكرتها الجديدة من خلال ذاكرة الجماعة القومية ، لتبني موضوع حداثتها مرتبطا مع المشروع الثقافي بعامة . وعندئذ تمتلىء بتياراتها واتجاهاتها بدلا من ان تتشظى ، وتعكس خطابها النقدي بدلا من ان تستلب معه او يستلب معها.

يجد الخطاب النقدي الجديد في بعض محاولاته ان القصيدة العربية الحديثة تنشغل برؤيا جديدة للعالم ، وتبتدع ايقاعا يغاير الايقاع التقليدي أو يطوره وان صعد منه ، تتبنى موقفا حديثا في تعاملها مع اللغة القومية ، اي ان القصيدة العربية الحديثة تكوّن رؤيا من داخل موقف لغوي جديد يتداخل مع موقف ايقاعي جديد !

ويرى بعضهم أن الشعر رؤيا فحسب ، دون ان يستكشف علاقتها بالتجربة الشعرية في العالم ، او دون ان تحاور الرؤيا موقف الشاعر في العالم ، ويتحول هذا الموقف بالرؤيا الى نوع من الاشراق المتعالي

الصرف ترفده صور ورموز لا تنبىء عن معاناة أو موقف تؤسس لـه التجربة الشعرية من داخل علاقتها بوقائع الاجتماع والحياة والكون !

في التجربة الشعرية الحديثة معاناة للعالم بكل عناصره وعناصر الذات الشاعرة ، بحيث تفصح عن رؤيا تشتق مكوناتها عن العناصر المختلفة والمؤتلفة ، والمتباينة والمتجانسة ، الذاتية والموضوعية .

انها لا تواجه العالم أو تلاحظه أو تخاطبه ، وانما تتفاعل معـه ، وتتداخل ، لتؤسس موقفها من الوقائع والموجودات والاشياء .

وقد يفيد ان نميز هنا بين الرؤية والرؤيا . ولكن البحث عن الرؤيا لا يعني أيضا ادعاء بنويا زائفا او موقفا لاهوتيا او ميتافيزيقيا من العالم ، وانما يتطلب ان تنسج التجربة الشعرية شبكيتها من داخل الذاتي والموضوعي والخاص والعام والمجرد والمجسد ، فتكتشف وحدة العالم من داخل تناميه وكثرته ، لتكتشف وحدتها أيضا ، وتتجاوز الثبات والتكرار . وبذلك تعطي الرؤيا القصيدة الحديثة وحدتها وجوهرها ، ولا تنفصل عن البنية التي عالجت بوساطتها تجربتها ، او اختارت عبرها محتواها ، فتعبر عن موقف داخلي حي يتصل بالعالم وان انفصل عنه ليعود اليه ، لا ينقله ، ولا ينسخ وقائعه ، وان أوحى به أو دل عليه او اشار اليـه ...

وقد تصطنع محاولة شعرية ما معاناة موضوع ما ، او قد تستعيره او تقلده ، فتتعثر برؤى زائفة ، أو قد يصدر الزيف عن علاقة مؤقتة او طارئة بموضوع المعاناة ، فتنحسر الرؤيا بسبب تخلف المعاناة او ضعف التجربة الشعرية ، او تتردى بسبب فقر الموقف الثقافي والوعي الذي يشي بـه !

الرؤيا تصدر عن معاناة اصيلة تتصل بالفكر بهذا المعنى او ذاك . فيتجلى الفكر في التجربة الشعرية او توحي الرؤيا به ، وتعزز علاقة

الذاتي بالموضوعي والدمج مشروع « الانا » بمشروع الـ « نحن » والاجتماعي بالتاريخي ، دون ان تدعي انها تقدم يقينا نهائيا .

انها تبعث العالم ، ولا تدّعي تأسيسه ، وتكشف تنوع ايقاعاته ، وتكتسب وحدتها وعمقها واندغام عناصرها من داخل اكتشاف اللغة وتجديدها وانعاشها !

ولا تختصر الرؤيا موقفا سياسيا أو ايديولوجيا ، وان تضمنته ، وهي تستكمل مهمتها في التعامل مع العالم الواقعي ، وان جردته !

اللغة مادة الرؤيا ايضا . وكما اقتربت تجربة الشعر العربي التراثية الحية من لغتها لتجددها وتطورها ، تقارب القصيدة الحديثة لغتها وتجددها . انها تصنع لغتها بمعنى ما ، وتعيد صياغة علاقتها بالانسان والعالم بقدر ما تعيد صنع لغتها أو صياغتها . وتبعث الكلمة الاشارة والرمز والدلالة ، وتفصح أبعادها عن روحها الداخلية ، بدلا من الاتكاء على « نظام » التشبيه والاستعارة الجاهز ! ويحل مفهوم الصورة الشعرية بدلا منه ، دون أن تكون غاية بذاتها .

انها تتجاوز العلاقة السلفية مع اللغة ، ولكنها لا تهدف الى التراكم اللفظي الذي يؤدي الى غياب الرؤيا وتداعي العالم الداخلي للقصيدة ، اذ لا علاقة للتداعي بالعفوية والتلقائية والحرية ، وان لفق نوعا من المناخ الشعري يشي بتنوع زائف في لغة الخطاب الشعري ، ولكنه يتناقض مع التنوع الحقيقي الذي يندغم باللغة ويكتشف سحرها .

تشترك اللغة والرؤيا عبر المعاناة في خلق الشعر اذن ويتبادلان التأثير فيما بينهما ، ويعكسان علاقة التجربة الشعرية بلغة الجماعة القومية والحياة والكائن بحيث يزول التناقض بين الشعر والعالم والكائن الذي مايزال يطرحه النموذج السلفي التقليدي على نفسه ، وبخاصة عندما ينظر الى اللغة كأشياء محفوظة في داخل طقوسها المعجمية .

ولكن هذا لا يعني ان القصيدة العربية الحديثة تتكون في سديم ما . ان وقائع وشروطا مادية افترضت هذا الموقف او ذاك ، وافترضت تغيرا في الرؤى والوعي . انها جزء من مشروع ثقافي لـه تظاهراتـه وتوهجاته وانكساراته ، يتجاور فيه المارق والاصيل والعرضي والدائم !

واذا كانت الرؤيا تعبر عن الوحدة الداخلية للقصيدة . فان اللغة تحقق هذه الرؤيا ، وتنتقل بها من الامكان الى الواقع . ولكن اللغـة تفترض معايير وايقاعات خاصة بها ، تعكس بنية القصيدة وحركيتهـا من داخل ومن خارج معا . . .

ولذلك تتضافر اللغة والايقاع لتعبرا عن الرؤيا ، ولتكسب القصيدة جسدها الحقيقي ، بل ان الايقاع يسهم في تكوين وحدتها الداخلية ، ويشكل مصدر تناميها وحركيتها .

ان « نظام » الايقاع يضبط عناصر القصيدة ويوحدها ، بدلا مـن ان تنحل الى مجموعة من الصور والزخارف التي تتنافر او تتجـاور . يتطلب ذلك درجة عالية من الحس بالايقاع الشعري في اثنـاء تكويـن القصيدة . وهنا تكمن القدرة على الافادة من التراث الشعري العربي .

ان تطوير الايقاعات والاوزان التراثية واعادة اكتشافها لا يتعارض مع تكوين او اكتشاف ايقاعات جديدة يتطلبها الموقـف الجديـد مـن الانسان والعالم والحياة . وربما تتصل الرؤيا الجديدة التي تحملها القصيدة الحديثة من خلاله بجوهر التراث الحي ، وتتواصل معه ، بقدر ما تنفصل عن الموروث الشعري .

الايقاع ليس ظاهرة وزنية او عروضية لان تكوين ايقاعـات جديدة خاصة بجسد القصيدة الحديثة يحقق نوعها . كما ان الغاء الايقاع يؤدي الى الغاء النوع الشعري وعلاقته الجوهرية بالتراث وبالذات معا .

لن يلبي التحرر من الايقاع بذريعة التحلل من سلطة التراث . نداء الحرية ، فنداء الحرية يفترض وعي التاريخ الشعري واكتشافه واستكماله ، اي وعي ذاكرة الجماعة القومية الشعرية وتحريرها من داخلها ، والانفتاح على ايقاعات العالم والحياة والآخر لا يلغي ايقاعات التراث بذريعة انقطاعها عن العالم ووقائعه .

تحمل بالايقاع لغة تنفتح على الحياة وتنفتح بها ومن داخل نظامها الذي تمتلكه . وينفتح الايقاع بدوره ، ويفتح بقدر ماتستنبط معاييره ونظمه بمعنى ما . ولكن الايقاع لا يساوي الوزن وان تضمنه ، اي أن الوزن احد عناصر الايقاع ، فاذا اتصل الايقاع بالبنية الداخلية والحركية الداخلية فان الوزن يشكل النظام الداخلي له ، دون أن يتطلب ذلك تكرار نموذج نهائي . ولذلك تستعيد القصيدة الحديثة الايقاعات والرموز التراثية في اثناء صنعها ايقاعاتها الجديدة ورموزها الجديدة .

★ ★ ★

ويستمر التساؤل عن مستقبل القصيدة العربية الحديثة !

لم تتوقف القصيدة العربية الحديثة في دراستها قضية الايقاع عند الظاهرة العروضية او الوزنية ، وان اقتصرت البدايات الاولى على تنويع عدد التفعيلات في الشطر الواحد او تنوع القافية . وقد اشاعت مجموعة من القيم الفنية والجمالية واللغوية في هذه المرحلة او تلك ، بحيث تكتشف « نمطاً » يغلب على الاعمال والتجارب الشعرية بعامة ، سواء اتصل هذا « النمط » بالموضوع الشعري أو بالاسطورة والرموز المتداولة فيه ، او اتصل باللغة الشعرية او الاشكال الانتقالية التي تستحدثها هذه التجربة او تلك !

نفترض اذن ان هناك حقلا مشتركا يسم الشغل الشعري في حركة الحداثة بعامة في اختيار الموضوع او في اختيار التقنية الجمالية والفنية دون أن ننفي اثر التجارب الغربية سواء انتقل بوساطة التعامل المباشر أو غير المباشر .

تشيع التجارب الشعرية نوعا من الاشكال يستقر ، ليمهد لانواع اخرى ، لا تلبث أن تبحث عن « نمط » جديد تتأثره محاولات شعرية جديدة ، أو تتراجع نحو « نمط » قديم عندما ينكسر موقف الحداثة ذاته لسبب او آخر وتنطبق الدورة ذاتها على مضموناتها !

من الشكل العروضي الانتقالي الذي يعيد توزيع التفعيلات والقوافي لنموذجات اكثر تناميا وتطورا يبرز فيها بقوة الايقاع « المركب » او المتنامي . وحاولت نموذجات اخرى المزاوجة بين الشكل التقليدي واسلوب « التفعيلة » واستخدام غيرها اكثر من وزن او تفعيلة في القصيدة الواحدة التي تبنى على شكل مقاطع لكل منها ايقاعه الخاص .

ويدمج بعض الشعراء بين شكل قصيدة النثر والمقاطع الشعرية الموزونة ، كما يكتب آخرون قصائدهم على شكل مقاطع او مقطوعات أو « نتف » شعرية . ويفقد شكل القصيدة المدورة جدته وطرافته بسبب التداعي اللغوي او اللفظي .

وسرعان ما تتحول هذه الاشكال الى « انماط » تحتذى ، او تكرر وتردد ، بعيدا عن التنوع والتعدد ، وبحيث تؤدي اشاعتها الى شكل تقليدي من نوع آخر . وربما حاولت دعوة طارئة الى مفهوم الكتابة او مفهوم النص تجاوز مشكلة « النمط » في الشكل الشعري الجديد ! وتتجلى هذه الحالات « النمطية » في عالم القصيدة العربية الحديثة الداخلي ، فقد تواصلت التجارب الشعرية في مرحلة ما مع الاساطير والرموز التاريخية بخاصة . ولا تجد هذه الظاهرة عند من اطلق عليهم مصطلح « الشعراء التموزيين » فحسب بل يسم مرحلة شعرية كاملة كثر فيها استخدام اسطورة تموز وعشتار ــ وما يتصل بها من معاني الموت والانبعاث ، وكثر توظيف رموز مثل فينيق والمسيح والصليب وسيزيف وسندباد ، وغيرها كثير ! وربما ترافق ذلك مع استبدال الرموز بالاشارات ، سواء اتسمت بالطابع الديني او التاريخي او الاجتماعي ، بالاضافة الى متابعة الموروث الشعبي بعامة !

وفي مرحلة تالية يتم استحضار الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخية او تتوقف المعالجة الشعرية عند موضوع المدينة او عند هذا الموضوع السياسي او ذاك !

وقد اكتسبت الصورة الشعرية نمطا معينا وعبارات معينة بين مرحلة واخرى ، بل ان القصيدة العربية الحديثة اخذت تستسلم لمجموعة من المفردات والعبارات دون غيرها بدلا من أن تعيد اكتشاف اللغة وتجديدها .

هل يعني ذلك كله ان « نمطا » ما يحكم بنية القصيدة الحديثة وموضوعها . ولا يقتصر على تنظيم البناء الداخلي او الخارجي للقصيدة ، بل يتداخل مع موضوع المعاناة فيها ، بحيث يسهل تكراره وتداوله واشاعته وترداده . ولذلك تتدخل فكرة العودة الى نموذج الماضي الذهبي في الفرضيات النقدية السهلة ، لتصلح ما افسدته حداثة لم تنجز ذاتها بعد !

ربما يتطلب ذلك اعادة مقاربة فرضيات الحداثة الشعرية وبناها وأشكالها ومضموناتها مرتبطة بوقائع مشروع الحداثة العربي بعامة

★ ★ ★

تتداخل قضية الحداثة مع فرضية التغير ، ومع متطلبات الخطاب الأيديولوجي السائد وتتراجع او تتقدم بعد ما تبتعد او تقترب من وعي اللحظة الذاتية ....

ويستمر التساؤل عن مستقبل القصيدة العربية الحديثة كجزء من التساؤل عن المشروع الثقافي العربي !

كما يستمر التساؤل عن « تحرير » القصيدة العربية الحديثة واعادة انتاجها !

« للبحث صلة »

★ ★ ★

حول مستقبل القصيدة العربية الحديثة

محمد علي شمس الدين

في الوقت الذي يفتقر فيه الوطن العربي لاي مركز علمي جاد للدراسات المستقبلية ، اي لتلك الدراسات المرتكزة في العالم المتطورة على الواقع الموضوعي واحتمالاته في المستقبل ... يتصدى الشعراء العرب « لقصيدة المستقبل » .. حتى كان « القصيدة » ستبقى التعويض العربي عن فعل ناقص ...

هكذا نجد انفسنا نبدأ في التعامل مع محور الراي (قصيدة المستقبل) من مشكلة : وهي انه اذا كانت اسس الرؤية المستقبلية العربية في الاجتماع والاقتصاد والسياسة والتربية والعلوم ...... الخ غير مرتكزة الى مراكز علمية عربية للدراسات المستقبلية (على غرار ما هو موجود بالفعل في اوروبا واميركا والبلاد الاشتراكية ... وحتى كما هو موجود في الهند واميركا اللاتينية ...) فكيف بالامكان الكلام على « قصيدة المستقبل » أو « مستقبل القصيدة » ؟ .

نبادر الى الاشارة الى انه ستكون كمية لا باس بها من الرجم بالاحتمالات في هذه المسالة ، للسبب المنهجي آنف الذكر ، فليس لدينا اليوم دراسات وافية عن واقع الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ودائما نشكو من فقدان النقد او تقصيره ... فكيف بالامكان النظر نظرة ثاقبة الى مستقبل قصيدة ليس لدينا في « حاضرها » احاطة ثاقبة ؟

من هنا نلاحظ ان ثمة انفتاحا نبويا عند بعض الشعراء العرب المعاصرين بالنسبة لمفهوم الشعر والتعامل مع المستقبل . سعيد عقل مثلا يعتبر الشاعر زميل الخالق في الخلق ، فالكون بالنسبة اليه ليس سوى رنين الشعر ، او صدى كف الرب على جرس الزمان . وهو كثيرا ما يستعمل كلمات « إزميل » و « كف » و « الله » في الكلام على ابتداع القصيدة . إنه يقول :

« والكون فلَه رنين الشعر فلَه صدى
لكف ربك إذ طنت على الزمن »

وعلى منواله نسج ادونيس ، الذي تأثرت رؤيته ولغته برؤية سعيد عقل تأثرا كبيرا . فقد قال في إجابة عن سؤال طرحته مجلة « ليبراسيون » الفرنسية على ٤٠٠ من الشعراء والكتاب في عدد مارس ١٩٨٥ ، وهو: « لماذا تكتب ؟ » : « اكتب لأكون صدى لما قاله الله ولم يكتبه » .

والآن . لنتلمس المسالة بروية اكثر . نسال مثلا : هل طرق القصيدة العربية متواصلة ام مقطوعة ؟ هل للقصيدة العربية في المستقبل صلة بواقع القصيدة العربية اليوم وامس ؟ هل لها صلة بمستقبل الشعر في العالم ؟ هل سيقول شاعر الغد : الطرق انتهت فلابدأ السفر .. ام سيقول : حسنا ، بدأوا .. .. فلأواصل ؟

اية إمكانات ستكون لشاعر المستقبل ؟ اية احتمالات تطرح امامه ؟ هل سيكون طفلا هجينا ليس فيه شبه من اسلافه ؟ هل سيكون مرآة عصره ؟ واية مرآة ؟ هل مرآة مسطحة ام محدودبة ومعقرة هي مرآته ؟.. هل مرايا متقابلة ومعقرة هي ذاته ؟ ... الخ ... ثم ما ستكون صلة « وقائع الغد » بالقصيدة ؟ كيف تتحدد المسائل وتتداخل وتخرج الى التعبير ، وما صلة التعبير بالوقائع ؟ ....

نجد انفسنا في هذا المجال ، مسبوقين باقتراحات عديدة ، فلسفية في عدد منها . هناك من وزعوا المناخات الادبية على حقب التاريخ مثلا : قرنوا الغنائية بعصر المشاع الاول ، وقرنوا الملحمية بعصور الاقطاع ؛ ولاحظوا أن الرواية المعاصرة نشأت ونمت مع نمو القوى البورجوازية في اوروبا ... وهكذا .. معتبرين أن الفن الملحمي نشأ لدى الشعوب كتعبير لانتقالها من الطفولة الى الفتوة ، والتراجيديا برزت كدلالة على نضوج الوعي بمسالة الحياة والموت ، وجاءت الرواية في اوروبا كتعبير عن نمو العلاقات الاقتصادية البورجوازية التي تحمل الى جانب تعبيرها ، إشكالاتها ايضا . (يلاحظ تعبير البطل المازقي لدى لوكاش مثلا) .

ونشأت في مسالة توزيع الانواع والفنون الادبية على الحقبات التاريخية نقاشات متنوعة . ففي حين يعتبر « لوكاش » الرواية وليدة عصر البورجوازية ، وفنها الطبقي المميز ، يرى باختين (وهو باحث ماركسي كلوكاش) أن الرواية ، هي فن الطبقات المفتتة المميز ، وقد ظهرت في اوروبا بعد تمزق المركزيات الحضارية واللغوية الام (اليونانية واللاتينية) الى اجزاء قومية ولهجات شعبية ...

اذا كان قد لحظ لماضي الفن ، تدرج تاريخي من الغنائية الى الملحمية الى المأساوية الى العقلانية فالوجودية فالجدلية فاللاعقلانية والسريالية فالرؤيـة المعاصرة المركبـة التي تجدل الواقـع باللا واقع والاسطوري والمتخيل ... فما الافتراض لقصيدة الغد ؟ .

إننا نرى انه اذا كان حسنا التزود بعدة ثقافية للنظر في « قصيـدة المستقبل » العربية ، فلكي نأخذ علما بالنظرية ، وربما لمخالفتها ، بادئين باعتبار قصيدة المستقبل مفاجئة . وهي ستتصف ، الى ذلك بالصفات التاليـة : (فضلا عن المفاجأة) :

٢ ـ الحوار مع العقـل .

٣ ـ اطلاق قوى الجنون والسحر .

٤ ـ الحفر في الاسطورة وابتكار أساطير جديدة .

٥ ـ بـسؤال الوعي .

٦ ـ ضـرب الوعـي .

٧ ـ تحريك قوى خفية للمخيلة .

٨ ـ التصاق جديد بالديـن .

٩ ـ تأويـل الواقـع .

١٠ـ توسيع دلالات اللغـة .

١١ـ ابراز كميات جديدة من المكبوت والمقهور والمرذول الفـردي والاجتماعي .

١٢ ـ ظهور تقنيات تعبيريـة متنوعـة (غير مـرصودة سلفا) هي الاساس المنتظر لقصائد المستقبل .

وهنا كلمة عن كل عنصر من عناصر صورة المستقبل للقصيدة العربية .

اولا : المفاجـأة :

القصيدة التي لن تحمل المفاجأة ، ستولد ميتة ، لانها ستكون صدى وتكرارا (مملا) ، وستقع في التكرار والتقليد . ان ذلك سيشد القصيدة الى الماضي لا الى المستقبل .

كيف ستكون مفاجآت القصيدة ؟ لا نعلم . وإلا لمنعنا هذه القصيدة من مستقبلها . وهذا من اسرار القصيدة الجديدة . إنها مخبأة ، ولا تعرف الا في وقتها

ثانيا : الحوار مع العقل :

سينشأ نوع من الشعر يحاور العقل . يقطف الحكمة ويقدمها ، على غرار شعر المتنبي والمعري والمتصوفة . ولكن سيتم اكتشاف مجاهيل جديدة لهذا العقل . كذلك سينشأ شعر يضرب العقل ويقدم نقيضه . مسألة علاقة الشعر مع العقل لن تكون ثابتة .. ستكون ايضا مفاجآت في هـذا المجـال .

ثالثا : إطلاق قوى الجنون والسحر :

سيكون مزيد من جنون الشعراء ، من إطلاق قوى السحر واللا معقول في خزائنهم . وستتكرس سلطات جديدة للوهم ، الى جانب سلطة مقامة للعقل . . . وستتعايش السلطتان معا .

رابعا : الحفر في الاساطير ، وابتكار بعضها :

سيتم التفات قوي نحو الاساطير . . . العربية منها والمحلية والعالمية .

وسيبتكر الشعراء اساطير جديدة (اساطير معاصرة) ، كما ستتم اسطرة الواقع لدى عدد من الشعراء .. وستكون لذلك نكهة خاصة شهية .

خامسا : استثارة الوعي والحس :

ستكون قصائد تخاطب الوعي ايضا . سيكون هناك شعر عملي ، او محسوس ، وسيكون طريفا شرط مخاطبته حواس تكون مطمورة او مستهلكة .. او غائبة بفعل التجريد .. سيعاد ابتكار الحواس ... وغسلها .

سادسا : ضرب الوعي باللا وعي :

سيضرب الوعي باللا وعي . يبتلع المجهول المطمور في اعماق النفس وغرفها المظلمة ، اضواء الوعي وصراحته وتفاصيله . وسيكون شعر متاهة كبيرة .

سابعا : تحريك قوى المخيلة :

من هنا ستتحرك جميع قوى المخيلة ، وسيفلت الخيال من بعض حدوده المرسومة واسواره ... سيكون شعر مخيلات وحشية ننتظر امثال رمبو وابي العلاء المعري ، للمستقبل .

ثامنا : الالتصاق بالدين / واستمرار معنى الموت :

وسيكون شعر روح وايمان ، واستثارة معنى الموت ... وسيحضر الله كثيرا في بعض الشعر .

تاسعا : تجديد الواقع :

سيتم التعامل مع الوقائع المقبلة ، وكأنه لا واقع في الواقع . سيبتكر هذا الواقع مجددا ، وسيزداد استنطاقه . سيتم تأويله وتخييله .. هكذا كما سبقت الاشارة ، ستقوى طاقة الوهم والابتكار .. وستتم انقسامات دائمة للواقع حتى كأنه اللا واقع . ستشوش الحواس كثيرا على سبيل المثال ... كما سترتفع رايات حواس جديدة وحواس كانت

مطمورة ... وسيتم تأويل التراث ايضا . سيفهم الفهم مجددا (على قول غدامير) وسوف تتم معرفة جديدة للذات .،. وبتعبير هيغلي (ستتم معرفة الذات بضرب من اللا مساواة بحيث يخرج الشيء من نفسه وينشق الوعي على ذاته ، فلا يرجع اليها بعد مجاوزتها ، ولا يتطابق معها الا بعد ان يصير شيئا آخر .. أي بعد مغايرته لنفسه) .

عاشرا : ظهور المكبوت والمقهور مجددا ، وقيامه :

ربما تمجدت في الشعر شخصيات ونظريات كانت مرذولة ومكبوتة في الماضي ، في التاريخ ، وربما ظهر مقهورون على انهم ابطال في المستقبل ، وهم من مرذولي التاريخ . سيعاد اعتبار اشخاص وتواريخ ...

النقطة الحادية عشرة : ستكون قصائد متعددة في مطرح واحد . اي سيتعدد الموضوع الواحد في القصائد .

النقطة الثانية عشرة : توسيع دلالات اللغة ، بحيث يتمدد حقلها الرمزي الى مناطق جديدة غير مكشوفة ، في ابتكارات ليس بالامكان رصدها سلفا .

النقطة الثالثة عشرة : ظهور تقنيات تعبيرية جديدة ، هي القصائد الجديدة .

هذه بعض اقتراحات مستقبل قصيدة عربية . ونلاحظ ان هذه القصيدة ستكون متعددة . فلن يكون ثمة قصيدة عربية جديدة واحدة ، بل قصائد .. ومع ذلك سنقع فيها غدا ، كما اليوم ، في التباس (ماضي ـ آت) . وسيكون بروز قصائد مفاجئة من خارج جاذبية الاحتمال والتوقع، هو الامر الاكثر احتمالا . فالقصيدة هي « الحرية » في تحديدها الاشمل. الحرية التي ليس سواها يحتمل المفاجاة ، والتناقضات ، بلا حدود .

★ ★ ★

حول مستقبل القصيدة الحديثة

عبد العزيز بن عرفه

هناك شيء ضاع لا نعرف كنهه . لقد ضاع والى الأبد احيانا نتوهم انه تبدى لنا عبر نسيج وهمي . ربما لان هناك تماثلا من حيث الملامح الجزئية بين الشيء الذي ضاء والشيء الذي صاغه لنا وهمنا الثقافي . وربما كان اكثر ما يشدنا الى الوجود هو البحث عن هذا الشيء الذي ضاع . فنحن لا نفتأ نبحث عنه عبر النسيج الوهمي ضمن عالمنا الترميزي الذي في اطاره نتاسس ككينونات ثقافية . وكلما انطلت علينا اللعبة الوهمية فصاغت لنا شكلا من طبيعتها ورسمته على نحو مماثل في ملامحه للشيء الحقيقي الذي ضاع ؛

انخدعنا ، الى آن ، باللعبة الترميزية واتخذنا ذلك مأخذ الجد . فتكون النشوة وتكون الفرحة ويكون المهرجان للحس والفكر .

اننا لا نقبض على شيء مادي محسوس وموضوعي يكون شاهدا عينيا على اننا احرزنا على الشيء الذي ضاع . ان الدليل الوحيد على اننا وجدنا هذا الشيء الذي ضاع وبالتالي انخدعنا باللعبة الوهمية هو هذه الفرحة التي تغمرنا . فالوجود هو شعور بالفرحة اساسا . الا ان وجودنا ، اي هذا الشعور بالفرحة ، لا يكتمل بل انه لا يدوم الا الآن . ما زعمنا اننا وجدناه سرعان ما يبدو شيئا مخادعا وانه مجرد وهم لا غير سواء كان ذلك شبح امرأة او ايقاع موسيقي او صياغة لغوية او بنية اسلوبية . لقد جاء على لسان بيكاسو قوله « انا لا ابحث ، انا اجد فحسب » . وهو بهذا يختزل ما يمكن ان يقال في مجلد عن سر العملية الفنية . ان الكائن الانساني في جوهره نقصان اي لا يكتمل وجوده الا بهذا الشيء الذي ضاع الا ان الكون الترميزي والثقافي للانسان لا يفتأ ينسج له الخدعة تلو الاخرى حتى ينجذب الى الحياة ويقبل بكونها الوهمي .

اما الحقيقة فهي تعني حسب ما ذهب اليه نيتشه ، الموت . اما ان تبقى مشدودا الى الوجود فذلك لا يخلو من قبول بوهم الثقافة ونسيجها الترميزي . لكن كيف لنا ان نقترب اكثر ما يمكن من حقيقة وجودنا اي من الانتحار دون ان نموت . إن هذا الاقتراب يعني خرقا للنسيج الوهمي الثقافي ومعاشرة للموت . اما الطرق التي يمكن أن نتوخاها في هذه المعاشرة للموت فمتعددة . ومن ضمن هذه الطرق التي توخيت التجربة الصوفية كتجربة خروج . الا ان هذا الخروج ليس نهائيا . بل إنه تجربة تكون فيها الذات على حافة انهيارها . وذلك يعني ان الوعي كحدود ثقافة وترميزية على وشك الزوال . لقد جاء على لسان أحد المتصوفة قوله : « انني اموت حتى لا اموت » . كما ان معاشرة الموت لمعانقة الوجود المطلق وتجاوز حالة الانفصام للذات التي يفرضها عليها وعيها قد تتم عبر تجربة العشق . فهذه التجربة هي تجربة ذوبان وتوحد مع الاخر لتجاوز حالة الانشطار التي هي من طبيعة الوعي المستكين الى حدوده فتنزج به داخل اسواره .

الا ان تجربة الخروج التي تحظى باهتمامنا اكثر من غيرها هي تجربة الكتابة كفعل ابداعي .

فالفعل الابداعي هو قبل كل شيء خرق للنسيج الثقافي على جميع مستوياته . فالثقافة مضمون فكري متشكل عبر جهاز سلطوي . هي اللغة في بناياتها المتعارفة . وبفعل استبطاننا لقوانين هذه السلطة تكون ذواتنا تعاني من عقدة الذنب فتتعدد واجباتنا وتتعقد سلوكنا وتزداد سكونيتنا . فالمبدعون الكبار بحق هم الذين شارفوا الانهيار وحاولوا أن يتواصلوا مع اللامحدود والمطلق اي رفضوا حدود الوعي وحاولواالنفاذ الى اللاوعي أي الى اللامحدود . لكن عند هذه التخومات يتكسر منطق اللغة المتعارف عليه ويتفكك قانونها النحوي المعهود .

فالشاعر الالماني هلدرلين الذي فقد عشقته ديموتما اثر مواتها وهو يجتاز الثلاثينات من عمره بعد عام فقط من تجربة العشق بينهما أصيب بذهان Psychose فالمقاربة النقدية التي خص بها شعره المنظر ادرنو اطلق عليها عنوان : البراتكس . ولفظة البراتكس La Parataxe تعني كما هو معلوم بالفرنسية البناء الفوضوي للجملة على عكس السانتاكس La Syntaxe الذي هو البناء السليم للجملة. كما ان أرتو عندما بعث بانتاجه الشعري الى النشر لم يلق تفهما من طرف الناشر لان هذه القصائد لاتحتوي على بناءات نحوية ولغوية سليمة بل كانت تشبه الصرخات الاولى التي يجهلها المنطق اللغوي السليم في سلطته .

اما رامبو في اشراقاته Les illuminations فقد انتفت عنده جمالية الجملة كبنية علاقات لتحل محلها نوع من جمالية الكلمة المفردة .الا ان الامر يبدو اكثر تعقيدا عند رامبو لان نصه الشعري ،،، الاشراقات ،، يتحدى كل المقاربات العصرية بكل اجهزتها وادواتها العلمية المتعارفة .

فالاشراقات حسب المواصفات النقدية التي خصها بها الناقدالمعروف تدوروف Todorov اثر ابداعي قطع مع كل التراث والتوجهات والممارسات البلاغية المتعارف عليها . فله بلاغته الخاصة به وحده.

نكل قراءة تحاول ان تنطلق من مواصفات نقدية جاهزة في مقاربتها للاشراقات تمنى محاولتها بالفشل .

فاللغة في بنيتها السليمة هي الوعي جهازا وسلطة وحدودا ايديولوجية وثقافة . فعبرها وضمنها نعيش محتمين في معطف الاب الثقافي والترميزي . اما المخاطرة والمغامرة والرعب ومعاشرة الموت فتكمن في الخروج عن ملجأ اللغة وارتياد آفاق المجهول .

أن سيكولوجيتنا في بنيتها السليمة هي ذاتها بنية اللغة في سكونيتها. لهذا لم تعرف تجربة ابداعية دون أن تكون في ذات الوقت تفككا سيكولوجيا ولغويا . لذا كانت السلط السياسية تحافظ على البنية السيكولوجية المستكينة بمحافظتها على البنية السكونية للغة وتحترز من كل مبدع يمس بسكونية اللغة في بناياتها الاستقرارية . ألا ان العديد من مثقفينا مازالوا يطلقون حناجرهم عاليا في وجه مبدعيهم على انهم لايحترمون السلوك اللغوي الرسمي باسم التراث والشوفينيةوالاستكانة السيكولوجية والسياسية والاجتماعية والخوف من المجهول . فهؤلاء من حيث لايعلمون يحرسون السلطة دون وعي منهم أكثر من رجل الامن الحكومي والصحفي بوق الدعاية الرسمية . ذلك انه لا يمكن لأمة من الامم أن تنهض وتبدل ما بلي من ثوبها الثقافي دون ان يواكب ذلك ثورة لغوية تطرح على عاتقها مواكبة السكولوجية الجديدة التي تدعو اليها . فكيف يمكن ان تبعث سيكولوجية جديدة دون بعث لبنيتها اللغوية نحوا وصرفا وبلاغة ومواصفات نظرية جديدة . ان التحولات الاجتماعية ذات الابعاد الابستمولوجية لم يكن خلفها حزب سياسي معين بقدر ما كان وراءها وفي صلبها مبدعون قبلوا بتغيير ما تكلس في جهاز اللغة ليعبروا بالوعي من مناطق تم احتلالها الى مناطق مجهولة كقارات سيكولوجية كانت كامنة ومطمورة في طبقات اللاوعي السحيقة .

فسلطة الوعي في اكثر اجهزتها حداثة لاتفتأ تحاصر الفعل الابداعي كحركة مشاغبة لسلطة اللغة اساسا ، ولكنها في حاجة الى هذه السلطة

لتصطدم بها وتخترق حدودها وحواجزها السميكة فتوجد بذلك ذاتها . فسلطة اللغة (أي سلطة الوعي اي سلطة الثقافة ، هذا الثالوث الذي يدعى هكذا) لا تفتأ تجزيء الفعل الابداعي لتسود هي بسلطتها وتفوز بسيادتها . فمرة تطلق عليه تسمية القصيدة واخرى النص الروائي واخرى تسقط عليه مفهوما آخر لتزج به بين حدودها الصارمة والدفع به الى مختبرها فتخرجه في شكل معادلات بنيوية وخرائط سكونية واودية احصائية ملغية النفاذ الى سره وبالتالي تفرغه من حرارته الانطولوجية وكثافته الترميزية وحضوره الفني . فما هو مستقبل القصيدة الحديثة اذا انطلقنا من هذا التحديد لنثور عليه فيما بعد ؟

لايمكن ان نفهم حركية الفعل الابداعي ـ وهنا اعني القصيدة الحديثة في توجهها المستقبلي ـ الا ضمن استراتجية المقاربة المعرفية الحديثة ، اي انطلاقا من الحقل الابستمولوجي الحديث . فمفهوم القصيدة هو تسمية صاغتها التحديدات المعرفية كمعادل لحركة الفعل الابداعي في بعديه الانطولوجي والشكلي . ولا بد من تنزيل هذه الظاهرة الابداعية ضمن اطار وصيرورة الادوات التي تعتمدها اجهزة الخطابات الحديثة بما في ذلك اللسانيات والتحليل النفسي اللاكاني واشكاليةالدلالات حسب التنظيرات الاكثر حداثة .

ان كل هذه الاجهزة النظرية تدعي القبض على هوية القصيدة الحديثة ، فهي (هاته الاجهزة) قادرة على تفكيك ميكانزماتها وبالتالي الكشف عن سرها وافراغها من كثافتها الانطولوجية والفنية ، من هنا يمكن لنا ان نتساءل عن المسار الذي يمكن أن تتوجهه القصيدة كفعل ابداعي امام هذا الهجوم المعرفي الغازي الذي يحاصرها من عديد الجهات.

لم يبق للقصيدة كفعل ابداعي ـ والامور على ما هي عليه الا أن‌تنفي ذاتها باستمرار ، أن تنفي ذاتها كحدود معرفية ضمنها تتحدد هويتها. فالهجوم العلماني لا يفتأ يغرق الكون في موضوعية تهدد انطولوجية الانسان اي فعله الابداعي وبالتالي قصيدته .

بهذا المعنى تصبح القصيدة كفعل ابداعي تحرس الانسان من الاستلاب الموضوعي وتصبح الملجأ الوحيد الذي به يحتمي ويحيا .لكن هذا الملجأ كيف نحرسه ؟ كيف للقصيدة ان تكسر التحديدات العلمية التي يفرضها عليها باسم الموضوعية لتزج بها داخل اسوار سلطتها وهي بذلك تحاصر كينونة الذات المبدعة لتطفىء توهجها وحرارتها .

المسألة تصبح في غاية من التعقيد اذا علمنا ان هذه الاشكالية تضع الثقافة العصرية موضع التساؤل . فالاجهزة النظرية العلمية اجهزة ناجعة اكدت فاعليتها ودقتها ولكنها حاصرت استشراف الذات للمجهول. فهذه الاجهزة لتشبثها بالموضوعية نزعت هالة القداسة التي كانت تحيط بالظواهر . وكان الكون اصبح خاليا من كل الاسرار وغرق كل شيء داخل اسوار المحدود والمفاهيم العقلية الادراكية حتى ان بعض فلاسفة القرن العشرين الذين ينزعون منزعا بنياويا في تحاليلهم تنبأوا بموت الانسان في عالم تحاصره الموضوعية العلمية من كل الجهات .

داخل هذا الاطار تطرق اشكالية القصيدة الحديثة ومستقبل توجهها . فللقصيدة من حيث توجهها المستقبلي أن تاخذ بعين الاعتبار هذا الاطار المعرفي الذي يحاصرها . اي انها مدعوة لتكسير الحدود المعرفية التي تزج بها داخل اسوار اقامتها العلمية باسم الموضوعية لتنزع عنها هالة القداسة وتفرغها من اسرارها كبعد انطولوجي وككثافة ترميزية وفنية .

وبكلام اكثر دقة فان القصيدة كفعل ابداعي آتية من اعماق اللاوعي. اي انها هذا اللامحدود الذي يسكننا . وبأنها كذلك فان الوعي اي المحدود لابغتا يحاصرها لياخذ مكانها . فهذا اللاوعي الذي يسكننا هو المجهول او المكبوت الذي نحتويه او هو الذي يحتوينا . وما على الكتابة الا ان تكتبه لا ان تكبته . هذا البعد السيكولوجي والانطولوجي الذي كنا في ماض تقف حياله مشدوهين هو اليوم في صلب اهتمامات التحليل النفسي البنيوي . ونكاد نقول ان هذا الحقل المعرفي علمن هذا البعد

المجهول في الانسان اي لا وعيه حتى اصبحنا محاصرين بهـذه المعرفة ولم يعد هناك مكان نتحرك فيه خارج اطار واسوار وسلطة هذه المعرفة.

ان على القصيدة الحديثة في توجهها المستقبلي ان تصبح غـابـة افريقية لا يمكن النفاذ الى اسرارها . ذلك هو الشغل الشاغل للفعل الابداعي تلك هي الطريقة الوحيدة لكي نحمي الكينونة من غـائلـة الموضوعية العلمية التي تحاصرنا بها الثقافة الحديثة . وهي في ذلـك تصبح السلطة التي على الفصل الابداعي ان يخترقها وان ينفذ الى خارج اسوارها حتى يحقق التيه في فضاء الرغبة ...

الا انه لايمكن ان نغيب عنصرا مهما كطرف آخر في إطـار هـذه الاشكالية . ان طرح اشكالية الفعل الابداعي على هذا النحو يفترض وجود قارىء كطرف في هذه العملية . فالفعل الابداعي ـ اعني القصيدة في توجهها المستقبلي ـ يعني خرق لذات القارىء الذي من المفروض ان يتغذى منها . ذلك ان على الفعل الابداعي كقصيدة ان يصطدم بالقارىء ليحطم فيه ذاته القديمة التي تعودت الكسل وركنت الى الراحة اي تشيأت بفعل استهلاكها للقوالب الجاهزة . ان على ذات القارىء القديمة ان تموت وهي تعانق الفعل الابداعي فهو الذي يحفزها على التوثـب والبعث بها الى الوجود وكثافة الحضور عبر جدلية الموت والانبعاث فالقصيدة التيتعيد القارىء الى مقاعده المريحة لا تستحق مهما اوتيت من الصنعة والحذلقة الفنية لقب قصيدة .

ان تجربة الفعل الابداعي هي تجربة الكتابة والتلقي في آن . لقد كان التصور القديم تصورا يفصل بين فعل التلقي وفعل الكتابةفالتلقي لايخلو من حركية ابداعية ولكنه في حاجة الى نص مكثف يحفز هـذه الحركية .

ان الحركة في توثبها فعل تجاوزي تصطـدم بـسلطـة النـسق والتحديدات العلمية والثقافية ليخترقها ويتحدى انجازاتها والتي مهما

اوتيت من الموضوعية فهي محاصرة لكينونة الانسان . تلك الكينونة التي وقع استشرافها منذ إسبينوزا مروا بالفلاسفة الوجوديين والمتصوفة والمحللين النفسيين وشعراء الكينونة كهلدرلين على انها الرغبة اي حركة تصطدم بالنسق لتوجد ذاتها وبالتالي لتخترق هذا النسق . ولا بد ان نكون اكثر توضيحا : ان كلامنا هذا لا يعني الغاء النسق والمفهومية وكل العمليات الادراكية وبالتالي السلطة الثقافية اجمالا . ان الرغبة لاتستطيع ان توجد بمفردها . ان الرغبة لاتسطيع ان توجد ذاتها الا بايجادها للنسق الذي تصطدم به لتخترقه . فالكتابة الابداعية ليست الثقافة بل هي خرق للنسيج الثقافي وارتطام بسلطته . ان الفعل الابداعي يعتمد في تجربته النزوع الاشراقي ليناقس ويتحدى المنهجية العلمية الهيكلية الاتية على كل توثب للرغبة .

وهذا ، ربما ، مافطن اليه بعض النقاد ، اخيرا ، فأرادوا تلافي الموضوعية التي دعت اليها الهيكلية فزاوجوا بين التجربة الحسية الفزيولوجية للاثر الابداعي والمنهجية المعتمدة للاحاطة ببنية النص. فالنص لايمكن ان ينظر اليه حاليا على انه بنية فحسب اي شبكة من العلاقات الخاوية من كل حرارة ودفء الرغبة . ان على القراءةالابداعية ان تنفخ في بنية النص وتعيد اليه توثبه وحرارته الانطولوجية فتبعث به الى الوجود والى كثافة الحضور . وهنا كما نرى تطرح مقاربة جديدة لتنزيل الفعل الابداعي ضمن مفهوم يدعى النص . ان هذا النص ليس اديما مسطحا ، خريطة من الكلمات الملقاة كالجثث على صفحة الورقة. فلا بد ان ننظر الى النص الابداعي على ضوء مقاربة جديدة على انه حركةوتوثب وتحول باستمرار عبر اصطدامه بسلطة النسق . فالفعل الابداعي كنص ربما لايكمن عبر النسيج اللفظي للنص وانما عبر ماسقط خارج هذا النسيج اللفظي اساسا . وربما كانت تلكالجزئيات الضئيلة التي يسقطها وعينا النقدي من حسابه هي الاجدى بالاهتمام .

ان ذلك الهامش المهمل الذي يلغيه الوعي من حسابه هو مايشكل حركة اللاوعي كمخادعة وتجاوز للوعي . والوعي اذ يشكلها على هذا النحو فليكبتها واللاوعي اذ يشارك في صياغتها على هذا النحو فليخادع سلطة الرقابة ، اي الوعي . ان القراءة النقدية التي لاتتطرق الى هذه الجزئيات المهملة ليست جديرة بأن نطلق عليها لقب القراءة الابداعيـة. تلك حسب رأينا اشكالية الفعل الابداعي تلقيا وكتابة ، مستقبلا،سواء حددنا هذا الفعل الابداعي على انه النص الادبي او القصيدة الشعرية اي رسمنا هويته داخل اطار معرفي يحدد ملامحه وهو في الحقيقة يزج به ضمن حدود السلطة المعرفية . اما الفعل الابداعي فله ان لاينخدع بهذه التحديدات وأن يتحدى الاحبولة او الشراك التي تنصبها له السلطة المعرفية المغرقة في عقلانيتها . لكن هذه السلطة لابد منها حتى يتحقق عبرها الفعل الابداعي كحركة تجاوز لها .

* * *

أدب

شعر

أفق النبات — محمد عمران

قصة

البوليرو — عاصم الباشا

وصية القوقعة البيضاء — اعتدال رافع

شعـــر

أفق النبات

محمد عمران

أفقٌ طازجٌ /
خرجتْ من دمي غيمةٌ ،
ومشتْ في الهواءْ

مطرٌ يستظلُّ بسنبلةٍ ،
وجديلةُ عشبٍ تُسرِّحُ خضرتَها ،
وترابٌ يُفيقُ على لثغة الماءِ / ،
إن يداً من نباتْ
تهزُّ إليها بجذع السماءْ

لِمَن الوسادةُ من حشيشِ الماءِ .
والقمرُ البهيُّ على الوسادهْ ؟
لمن السريرُ مُزَزاً بالزهو والبشري .
تزُفُّ له الولادهْ ؟
ولمن تخيطُ يدُ الهواءِ الهدهداتْ ؟
طفلٌ ! كما لو أن قبرّةَ الصلاةْ
نسلتهُ من ريشِ العبادهْ

إنها قبةٌ من عسلْ
أيقظتني على شهدها /
فغسلتُ سوادَ دمي :
وارتديتُ قميصَ الجبلْ
وأدرتَ لها وطناً من نحاس
نخبَ ما تخلقُ الأرضُ /
ريحانةٌ ،
أو صنوبرةٌ :
أو جديلةَ عشبٍ تُسرِّحُ
خضرتَها
في اليباسْ

نخبَ زيتونةٍ تضعُ الزيتَ ،
سنباةٍ تتعرى عن القمحِ ،
داليةٍ في مخاضِ النبيذِ ،
ورمانةٍ من عقيقْ

أسكرتني الرؤى /
مطرٌ يستظلُّ بأغنيةٍ فتحتها الحقول
وترابٌ يفيقُ على لجةٍ ،
وكأني أرى
كوكباً من حليب
ينحني فوق جذع السماء
وثدياً يُثيرُ بحلمته للتراب ،
كأني أرى
قبةً تتكورُ ثدياً ،
وأرضاً ترفُّ فماً . . /

. . . أسكرتني الرؤى /
أفقي طازجٌ ،
ودمي غيمةٌ ،
خرجتْ
في الهواءْ

ومدائنُ تكشفُ عن ساقها ، /
إن دفقاً من الخلقِ ،
ينبعُ من كل فجٍ عميق.

وضلوعي سواقٍ ،
وأوردتي شجرٌ من ذهول.

•

لمن الوسادةُ من لهبْ
لمن السريرُ مزرّاً بالبرق ،
متشحَ القوائمِ بالذهبْ
ولمن تمخضّ يدُ الدماءِ الأغنياتْ
طفلٌ / كما لو أن خابيةَ الحياةْ
مخضته من لبن الغضبْ

من يناديني على مُهرِ الهواء.
فارسٌ تزهو به الريحُ / على
صوتهِ نسرانِ من عشبٍ وماء.
وعلى جبهته البرقُ ، وفي
يدهِ ، من لطفها ، سيفُ السماء.

من يرى سرجاً من النورِ ،

على مُهرِ الهواءْ

من يرى ريحانة السرّ على السرجِ ،

ووشيَ الأنبياءْ

هذا . إذنْ ، أفقُ النباتْ

يتقمصُ التاريخُ وجهَ العشبِ ،

أو وجهَ الشجرْ

شجرٌ يرفُّ على حجرْ

شجرٌ بأجنحةٍ

يعشّشُ في القراميدِ العتيقةِ ،

في شقوقِ الأغنياتْ

شجرٌ توشحهُ المناديلُ الحزينةُ ،

ترتديه الذكرياتْ

شجرٌ يُفيقُ على شجرْ

شجرٌ يهزّ له المطرْ

شجرٌ يُسافرُ في الشجرْ

هذا ، إذن ، أفقُ النباتْ

كلُ القبور تقومُ أشجاراً ،

وكلُ دمٍ يصيرُ إلى شجرْ
وأنا أغني الأمَ تضفرُ دمعها شجراً ،
وتغزلُ ثكلتها شجراً ،
وينمَ صغارها شجراً ،
وشهوتَها شجرْ
وأنا أغني الأمَ رافلةَ الرمْلِ بالشجرْ

هذا ، إذن ، أفقُ النباتْ
فجرٌ من الأشجارِ ؛
متشحُ الذرى بالقبراتِ الخطرِ ،
مشتعلُ الأصابعِ بالصلاةْ
قمرٌ على ثمرٍ ،
وأثمارٌ معلقةٌ على قمرٍ ؛
وجمرٌ من شجرْ
هذا ، إذنْ ، أفقُ النباتِ — ،
نهارُ أشجارٍ يتوجَ بالمطرْ
عرشَ القصيدة / ،

ها . إذنْ ، أفقُ النباتِ — .

يكاد يوغلُ في يدي

أفقُ النباتْ

ويدي من خُزامى الجبلْ

ويدي زهرةٌ خرجتْ من صفاتِ الأريج .

اكتستْ ريشَ قافيةٍ ،

ومشتْ في العسلْ

لمن الوسادةُ من أكاليلِ الجبلْ

لمن السريرُ مزرّاً بالعشبِ ؟

متشحاً بأزهار العسلْ

ولمن تحلّ صدورهنّ الأمهاتْ

طفلٌ / كما لو أن أثداءَ النبات

طفحتْ ،

لترضعهُ العسلْ

ويدي تهزّ له البياضَ /

مدىً من الأشجارِ أبيض .

شرفةٌ في الأقحوانِ ،

مدارُ تفاحٍ ،

وقصرُ قرنفلٍ ؛ / . . .

ويدي تزُفُّ لهُ البياضْ

لبناً ،

وأعراساً من الحلوى ،

وعيداً من بياضْ

لمِنِ الدارى بيضاءَ ،

والشجرُ الجليلُ على الذرُى

أنا من نباتكَ أيها الطقسُ الموشحُ بالصنوبرِ

لي على كتفيكَ منديلٌ تطرزَ بالغيوم ،

ولي معاطفُ لا ترُى

أنا من يقين الثلج فوق ذُراكَ ،

لي صوتٌ تعمدَّ بالترابِ ،

ولي يدٌ ناولتَها نارَ القرُى

أنا حاملُ الأزرارِ ،

أسألُ في قميصكَ عن عرُى

فاعقدْ على قلبي بسركَ ،

أيها الطقسُ الجليل على الدارى

من طالعٌ في فتحيَ الشجريِ ؟ / .

برجُ غمامةٍ ؟ .

أم قصرُ أجنحةٍ من التفاحِ ؟ ،

أم رفعتْ يدي

لغة الصنوبرِ ،

فاكتستْ لطفَ الهواءْ

هذي يدي ماءٌ .

وقلبي جسمُ ماءْ

ودمي كؤعاً مفتوحةُ الأسرارِ

وشرعةٌ على جسد السماءْ

أنا من نباتكَ ،

أيها الطقسُ المتوجُ بالدماءْ

أفقٌ طازجٌ /

خرجتْ من دمي غيمةٌ ،

ووشتْ في الهواءْ

لغةٌ من غموضِ البياض

هذه أمهاتٌ من النحلِ ترْضعني :

ونباتٌ يهزّ بقلبي

سريرَ العسلْ

وصخورٌ تناولني سرّها ،

وجبالٌ أسرحُها في خُصلْ

هذه لغةٌ من نشيدِ الحجلْ

أفقٌ طازجٌ /

وقعتْ من فمي نجمةٌ ،

ووشتْ في الطريقْ

قمرٌ أخضرُ الخطوِ ،

وسترسلُ في البياضِ العميقْ

قمرٌ من نباتٍ ،

تُظل عيناهُ وجهَ الطريق

من طالعٌ في فتحيَ القمريِ ؟ / ،

برجُ صنوبرٍ ،

أم قصرُ ريحْ

ليلٌ من الأشجارِ يسري بي ،

إلى قمرٍ

تفتّحَ عن حجرْ

قمرٌ ينامُ على حجرْ
حجرٌ ينامُ على قمرْ
ليلٌ على شجرٍ ،

على قمرٍ ،
على حجرٍ ،
على أفق ذبيحْ

أنا من دمائكَ أيها الحجرُ الجريحْ
وأنا حنينُكَ للقمرْ

* * *

قصة

البوليرو

عاصم الباشا

ما اثقل وحشة الخواء يادونيا لاورا ، والصدر المتعب سئم جهد الانفاس ، لكن تغضن عينيك لايحجب البريق عندما يأتيك الصوت ملفعا بضباب ذلك المرفأ الرطب ، عتيقا ، وكأنما من الازل ، عابرا المتاهات والبحار . يعن لك ، في هذه الواحة من الصحراء : حيث لاذ بك الخواء ، وحيث احترقت البسمة عوضا عن زفرة الاحتضار .. بسمة تغدو مع الايام اقسى واشد ايلاما . لكنك ما زلت تلجين بها الايام ، وتسكتين بها النكد . ولكن .. يكون ان يصيب الصدر كلل : وتنبسط امامك الآلام مترامية ، ذلك هو ماتبقى من المنظر: افق من الذكريات والاحلام الهاوية طمست لونه خسة البشروالفساد وانعدام الشفاه التي تفتر عن بسمة .

فتقومين جاهدة الى احواض نباتاتك التي تذوي مع الايام ـ معك ، لمرآك ، لانها تشعر بنا وانت خير من يدري ، الا تسألينها : « ليش خبيتي لونا بيسير اسفر ؟ » وتداعبينها بيديك الناحلتين ؟

انها الكائنات الوحيدة في هذا الكون ـ مع الكنار الذي سكت يوم ••• ـ التي تأنف عن الهزء بلكنتك ، فما اهمية الصاد والضاد والحاء والعين والقاف و ••• عندما نقوى على الحب ؟

ويأتيك ذلك الصوت القديم ، يعبر الخمسين سنة ، لنقل اكثر ، يخيل اليك انه يأتي ، فهو فيك ، نما مع احشائك طفلة تلعبين في ارض الدار الرمادية وأصوات البار تصلك لأن والدك ، دون فيريو ـ اجل ، ذلك الغائب في الذاكرة ، كالح الوجه ، الراقد على المحفة العالية في مشرحة مشفى البلدية ـ ••• نسي انغلاق الباب المؤدي الى الدار •

تأخذين من الكيس الذي جمعت فيه زرق الدجاجات حفنة تذرينها وصوت حالك يستنكر : « ختي الزريئا ياربي ؟ » ثم تعبرين حوشا ترابيا ما زالت فيه بضع الحجارة مرصوفة لمعتها الايام ـ الاقدام، وتصلين الى الصنبور الذي مدده ابو احمد ـ أبدو ـ وتغسلين يديك لان الطهارة تفقد معناها بدونك • ثم تمسحين وجهك بيديك المبلولتين ، تلقين حولك نظرة لاترى وتوقظك بغتة زقزقة الكنار، « ياربي مأوول سار يغني ؟ » وتمضين نحو القفص بخطوك الوئيد، لكنك تلفينه ساكنا عجوزا يتساقط منه الريش •

ثم تتذكرين الحياكة •

ما اطول الانتظار يا أم احمد ! وكم انت وحيدة في هذا الكوكب لماذا لا تأتي الدساتير على ذكر العزلة ؟ فأنت ، ماذا تبقى لك سوى غصة في الحلق وطاقة الابتسام وحق الانتظار ؟

وتتداعى ، بالطبع ، ذكراهم •• أيام قاسموك رحلة النور والعتمة قبل ان ينفضوا من حولك • هذا هو خبز يومك وما من زاد في الجعبة غيره ، لان الليل ـ مرة اخرى ـ خيب الرجاء ولم يفتح الباب للمنية • لكن المساء آت على كل حال •

عود الى الحياكة في كرسي القش المطلي بالازرق ، في ركنك المشمس النظيف ، محاطة بنباتاتك •

الغراموفون القديم يحدث نشازا • وثمة من يخفض الصوت فترين نفسك خلف زجاج عينيك عائدة الى البيت مرتدية ثوب المدرسة الابيض وقد احتضنت بذراعيك الحقيبة الجلدية المتشققة تحمين بها صدرك من البرودة التي تلسع ركبتيك •• تزيحين بعض السنوات جانبا •• وهاأنتذي تمسحين إحدى طاولتي البار الصغير ـ كان بعينيك هائلا آنذاك ـ السماء غائمة وراء زجاج النافذة ، وامك في السوق • كان لا بد من هجران المدرسة بعد الحادثة التي اودت بالوالد •

في الثالثة عشر كان ميلاد النهدين ، وصار فستانك القصير يضيق بهما وبخفقان ما في الصدر كلما دخل البار أبدو « ايل توركيتو » الجميل ذو التسعة عشر • يدع السلتين جانبا ، يستقيم ، يحني رأسه محييا باقتضاب ويسألك علبة سجائره والكبريت •

سرعان ما ادركت انك به مغرمة ، ولشد ما آلمك التفكير بأنه عنك سادر .

بعد سنتين ، مع انهيار قوى الوالدة ، وتجشمك مسؤوليات البار والدار وحدك ، سنحت لك فرصة الافصاح عن مشاعرك . بأي جلاء تذكرين ذلك اليوم ، وكيف دلقت في وجه دون جوردي الكاتالوني كأس البيرة لانه سخر من أبدو « ايل توركيتو » الصموت ! قال لك يومها :

ـ لا داع يا سينيوريتا لاورا . الا تقولون هنا ان الكلاب التي تنبح لا تعض ؟ انه لا يستحق ان تثار فيك شعرة .

وابتسم لك .

في احد الايام جاءكم مالك البار والغرفتين وطالبكم بالاخلاء لانه ينوي بيع العقار .

علق بنفسه الاعلان على النافذة ، ثم اطلت صلعته من الباب وقال :

ـ اذا جاء اليوم من يشتري تبحثون عن مكان آخر لقضاء الليل . مفهوم ؟!

ليلتها قالت امك بعد ان مسحت رأسك بيديها الراعشتين المشوهتين بفعل الروماتيزم .

ـ سنعود الى الشمال يا بنيتي . الى ساتنا في .. انت لا تذكرين. كنت صغيرة .. لن يتركنا اخي على هذه الحال مهما ساءت بيننا العلاقات .

لكن فارس أحلامك جاء على حين غرة . ما كان يمتطي حصانا ابيض ولا ممتشقا سيفه الذهبي . ولج البار صباح يوم الاثنين بثياب العمل ، خلع القبعة التي تحميه من لظى الشمس ولم يعني بتسميد شعره . حياك بالاقتضاب المعهود وجال ببصره المكان الخالي من الزبائن ، بينما وقفت انت جامدة . قال بشيء من الوجل :

ــ هل تسمحون بمشاهدة الغرفتين ؟

كما في السينما يا دونيا لاورا ، لاوريتا ، يا ام احمد ! طلب يدك، واشترى الدار بمساعدة ابن عم له تاجر .

استحال البار متجرا الاقمشة ، تزوجتما مدنيا لان أبدو « موسولمانو » ، انجبت احمد (أمادوا ، فالخاء صعب لفظها) ، وكنت وحمى بسعيد عندما ماتت الام .

يحضرك البوليرو من جديد بعدما خفت ليفسح للذكريات المجال ترمقين ما بين يديك فتدركين انك متوقفة عن الحياكة . هيا يا ام احمد عاودي العمل ورتبي أمورك في ذهنك جري العادة : غدا يوم التنور ، تستحمين بعد فراغك من الخبز ، « ترى لم لا يكتب سعيد » ؟ اما آن لجدران الحوش أن تطلى بالحواري ؟ بل ننتظر أن ينضج الكرز فقد يعن للسماء ان تمطر متأخرة هذا العام . ثم تزورين أبدو عند العصر ، تعلقين الباقة على الشاهدة وتمسحين الجدث بأناة ، فلا ريب ان العجاج ملأ المكان غبارا .

غائمة تحضرك في هذه اللحظة تلك الاماسي السعيدة الطافحة بالمشرق من الآمال . خلد الطفلان الى النوم ، وابدو يرسم لك صورة وردية للوطن والاهل ــ وهو اللون الذي يغلب بعد غياب وغربة ــ

ويستشهد بآراء غوستاف لوبون عن امجاد العرب التليدة ، وقصص لا تنتهي عن أرض تشبه الجنة .. ثم تقفلان الأمسية بوله وحب لا يفترقان . الحب ذاته الذي حملك وطفليك وبضع الصناديق والحقائب إلى سفينة مخرت العباب شرقا .

لماذا اذكرك بكل هذا ؟ كأنني ابتغي لفت انظارك الى الاخفاق الذي كان . لكنك لا تأبهين بي وبما اقول ، وما عدت تذرفين الدموع الا لماما .

تضعين كرة الصوف والابر جانبا ، تنهضين وتمضين الى المطبخ لاعداد كأس نعناع اعتدت عليه منذ ارتفعت اسعار المتة .

. ما اكثر ما ناكدك احمد ! وبأي صبر وجلد تحملت اتهاماته لكما ، انت وابدو ، لانكما « حطمتما » حياته ولم تحسبا حسابا لحياته ورميتموه لمصيره في بلاد كهذه ! ما كان يجرؤ على مناقشة الوالد فتحتملين العبء وحدك ، صامتة . الا انك خرجت عن طورك يوما وقلت له فورة قهر :

ــ شو ؟ بتريد اتلتك ؟!

طاء يا دونيا لاورا ، طاء وقاف : أ ــ ط ــ ل ــ ق . المهم عندما دعي الى خدمة العلم ، وعلى الرغم من اعلان أبدو لعنته على الملا ، تسلل آمادو الى لبنان مع نفر من مهربي الضيعة ، وانت تعرفين كم هي قريبة الحدود . كان ذلك قبل ان تدب الفوضى والمجازر في البلد المجاور . قال لك محاولا تبرير الموقف .

ـ لا انوي بناء فيلات بالسخرة ولا ان اصبح خدما لاحد . لا أجد في ذلك أية خدمة للوطن ... أنتما علمتماني أن الكرامة أثمن ما في الوجود .

ها قد مضى على رحيله سبع وعشرون سنة : عشرون مذ انقطعت اخباره . « واية كرامة في ان ينسى المرء امه ؟ » ـ تتساءلين ، وتأبين امكانية : « ان كان حيا .. »

ثم ارتحل سعيد الصغير راح يبحث عن الثروة في ساحل الخليج . هذه كانت حجته والحق انه رحل مرغما لاسباب جهلتموها . لكنه يرسل اليك القرشين ويعبر عن عميق شوق صادق .

يقرع الباب ، تنادين وانت تسيرين نحو الباب بخطوات تزداد تثاقلا :

ـ مين ؟

ـ انا يا ام احمد .

ذاك صوت الحاجة زينب ، جارتك . تشرعين الباب عن وجهها المدور الموطر بالمنديل الابيض :

ـ جئت أخبرك أن الأستاذ نعمان استلم سمن تهريب . اما تريدين ؟

ـ لا ، شكرا ، في أندي . تفدلي .

ـ شكرا ، انا اليوم صايمة وبودي اروح اعمل لقمة . تعالي نسهر مع التلفزيون .

ـ لأشوف ، انا تابانا اليوم .

ـ سلامتك .

وتطبقين الباب ، خجلى من كذبك الابيض ، فأي سمن لديك ؟ وانت تغبى حقا .

هيا ، استرخي على الذكرى ، سيتناهى اليك ، لو فعلت ، تنهيدة أبدو : ما حدا آخذ معه شي يا لاورا .

أرأيت ؟ حتى الاستاذ نعمان ، مدير الابتدائية . انك تذكرين يوم وصولكم الى « بلد شهرزاد » وكيف تصدر موكب استقبالكم في الضيعة ، الى جانبه الشيخ حسون ورئيس المخفر . كانت تلك وجوه البلد . ثم . انقلب الزمان على الاساتذة ، وسبحان من لا يتغير ! وها هو يلهث بين المدجنة والمدرسة والتهريب كيلا يفقد حقه في ربطة العنق وبدلته المهترئة . تسكبين النعناع في الكأس الصغير ، تضعين قدرا يسيرا من السكر برأس الملعقة ، وتحملينه بصحن يتيم انكسر فنجانه منذ زمن .

لقد مالت الشمس عن مكمنك ، وعندما تعودين الى كرسيك تفطنين انها ما عادت تلفح وجهك وصدرك ، انها ترتمي الآن في حضنك وتضفي على بخار النعناع بين يديك ألق الوجود . تحملقين في الرقصة والبال يرتد الى ذلك اليوم الذي سكت فيه الكنار . كنت قد لاحظت عشية ذلك اليوم كللاً غير عادي لدى زوجك . « لعله الطقس » قال لك فأجبته : « لعله الطقس » .

وكما الآن ، كانت الشمس تدنو من الافول عندما افترش البساط على غير عادته ومدد ذراعيه على جانبيه وقال :

— غريب هذا التعب .

أغمض عينيه عندما أكدت له أن كأس نعناع سينعشه ، وعندما عدت به يتراقص منه البخار ، كما الآن وجدته مطبق العينين ما زال كالنائـم .

هكذا رحل ، بلا نأمة ، ما نم عنه سوى استهجان لارهاق غريب .

بعد رشفة من السائل الحار تغمرك غبطة باطنية لان خاطرا راودك لتوه « وماذا لو كان التعب الذي اشعر .. » سرت رعدة طفيفة في اوصالك ، اعدت الكأس الى الصحن خشية وقوعه فقد تمعن الرجفة ؛ ومع التفاتة منك الى النافذة تسللت اليك السكينة ؛ وعادك البوليرو خافتا . لكنني اقاطعك :

ــ اتدرين يا ام احمد ؟ يا دونيا لاورا ، لاوريتا ، لماذا اقسو عليك بكل هذا ؟ أخال انه لسبب رديف للمقت ، لا ، ليس تجاهك بالطبع ، على الرغم من أن تكلفك احتمال الحلكة والموت يثيرني ، بل هو مقت حيال كل هذا العجز الذي انغمست فيه ايامنا : لا غير .. ولا تحاول معي ، رجاء ، لا تدلقي علي بسمتك ولا تقولي : « شو ؟ بتريد اتلك ؟! » فهل هناك ثمة ما تطلقينه بعد يا دونيا لاورا ؟

ــ تؤمئين لي اصمت . تنصتين ، تبرق عيناك بين الاجفـان المتغضنة وتسألين :

ــ ما سئمت ؟

اترك للصمت حق الكلام .

ــ اجل ، ربما ... يخيل الي انني سمعت الكنار يشدو .

دمشق ــ حزيران ٨٦

★ ★ ★

وصيّة القوقعة البيضاء

اعتدال رافع

أنفاس كانون ثلجية .

والقرية كانت عالية عن سطح البحر ، بيوتها متباعدة تعد على الأصابع ، وأشجارها كثيفة وغزيرة مثل شعر الرأس .

« لطيفة » كانت شجرة نحيلة . لفحها البرد واحتقنت به فنورمت رئتاها ومجاريها التنفسية . وداهمها سعال متواصل .. واقشعر بدنها من الحمّى .

أغلقت باب مخدعها وعينيها على بواكير الخضرة ، ولزمت فراشها :

ـ لطيفة بنت سليمان أنت بين يدي الله الآن . استعدي لعناق اضنانك انتظاره .

صفـّرت رياح كانون . حمل الصفير الى لطيفة نداء مراكب بعيدة :

ـ طالت غيبتك يا امرأة !

ـ اشتقت اليك يا أمي .

تورّدت لطيفة وأشرقت عيناها . ورقص الشوق على شفاهها . أدارت نفسها الى جهة القبلة ، وابتهلت الى ملاك الموت ، ليعمل في أخذ وديعته . ثم رفعت سبابتها اليمنى :

« طارت لطيفة على بساط الريح . حط بها البساط على سطح بيت ريفي ، نزلت من مدخنته المسطومة بالشحّار :

ــ لا بارك الله في خلفة البنات .

تشمرت لطيفة ، وصدقت سوادها مرة أخرى » .

في ذلك الكانون من الخمسينات كان عمر لطيفة خمسين سنة .

وأبواب بيوت القرية كلها خشبية عتيقة . ناظها الزمن وأحدث فيها شقوقا وحرشف ما تبقى من مساحاتها . عالج الناس تلك الشقوق وسدّوها بروث البقر والخرق البالية ، وكانوا في الصيف يتركونها فاغرة على حالها لتدخل النسمات من خلالها اليهم .

اشتدت العاصفة ، وزأرت غاضبة ، اختبأ الناس في بيوتهم ومترسوا أبوابهم من الداخل . تحلّقوا حول « الكوانين » يلقمونها بالحطب ، ويستدفئون بالوهج والذكريات :

لكل منهم ربيعه . للكبار ربيعهم الماضي ، وللصغار أيضا ربيع أجدادهم وآبائهم .

« ولطيفة تركض فوق الثلج . تهز أشجار الزيتون والسنديان . تحوّش ثمارها . وتملأ أذيالها وعبها ، تلسعها برودة الثمار التي لاتلبث أن تنضج بحرارتها .

تفرغ ثمارها الساخنة في طبق أمام أخيها الكبير عباس :

ـ لطيفة تستحق أن تأكل اليوم . اشتغلت بثمن رغيفها . يقول عباس لزوجته » .

لطيفة لم تمترس بابها . كانت واهنة على الزحف اليه واغلاقه بالمسمار « المطعوج » الذي دقته الى الجدار .

ولأنها واهنة .. فهي لا تخشى شيئا .

صفعت الريح باب مخدعها وفتحته على مصراعه . شرد الثلج الى داخله . وابتل الحصير والبساط وتحللت ألوانه . كما أصاب البلل الصندوق الذي وضعته في صدر المخدع .

وخبأت فيه حنينها وجللته بغطاء من الحرير الأخضر .

ثم بدأ الفراش الذي كانت تنام فوقه يتشرب الرطوبة ويعب بلله بنهم .

في الصندوق كانت تنام أشياء جديدة من ابرتها : قمباز دمشقي صرت فيها ملابس طفل ، وطرحة بيضاء وقفازات عروس ، وأطر وسائد ووجوه طراريح ومناديل مطرزة بشغل الابرة والسنارة .

وخز البرد حنين لطيفة النائم في الصندوق . تمطى ونهض اليها وعانقها . انتشرت مع ندف الثلج الشارد أوراق عطر وورد جوري وأغصان حبق كانت مندسة بين طيات الحنين . وانضمت اكليلا لبس رأس لطيفة النائم .

صارت لطيفة عروسا . زفتها السنديانة الواقفة أمام مخدعها ، بمواويلها الحزينة وشيعتها بالدموع الى بساط الريح .

ـ أنا لطيفة بنت سليمان أوصي بممتلكاتي : الصندوق والبساط والحصير ودست النحاس وطبق القش وزلع الفخار وجل الزيتون ، الى حياة بنت ابتسام قابلة القرية .

قرأ عباس الوصية أمام ذكوره تحت السنديانة .. وبصق . « كانت حياة في البرية تحمل سلتها وتمشي حافية لا تبالي بالبرد . تجمع القواقع التي تشدها رائحة الثلج من أوكارها في الصخور كي تتزاوج فوق الثلج . تشويها حياة في الموقد وتستمع الى وصينها وهي تئن تحت الرماد ، قبل أن تأكلها :

ـ أنا القوقعة البيضاء . أوصي بلحمي وشحمي الى حياة .وببرازي الى عباس الطماع » .

مزق عباس الوصية :

ـ لا وصية لوارث .

وذهب مع أولاده الى مخدع لطيفة التي كانت لا تزال في فراشها مدثرة بالثلج .

نهبوا أشياءها بعد أن افتضوا بياضها وحنينها بأصابعهم الخشنة .

دمشق ١٩٨٦

★ ★ ★

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

ترنيمة عيد الميلاد

ترجمة	تاليف
محمود منقذ الهاشمي	تشارلز ديكنز

روايات عالمية « ١٥ »

★ ★ ★

رواية من البانيا

الحصـــن

ترجمة	تاليف
عبد اللطيف ارناؤوط	اسماعيل كاداره

روايات عالمية « ١٦ »

آفـــاق المعـــرفــة :

أثر الثقافة التوراتية
في نشوء
الفكر الصهيوني

محمد وحيد خياطة

قراءات في النقد المعاصر
رينيه ويليك :
الهجوم على الأدب

د. عبد النبي اصطيف

مسرح بودلير

رولان بارت

ترجمة : د. سهى بشور

أثر الثقافة التوراتية في نشوء الفكر الصهيوني

محمد وحيد خياطة

اورد هنا بايجاز شديد مجمل تاريخ الحركة الصهيونية ، دون الذهاب بعيدا في التفاصيل ، لاعطاء فكرة شاملة وموسعة عن طبيعة هذه الحركة العنصرية وعلاقتها العنصرية مع الاستعمار منذ نشوئها ، وبخطوط عريضة يمكن القول ان الصهيونية كحركة سياسية سعت الى قيام دولة يهودية على غرار الدولة التي كانت قائمة في عهد الرومان ، والتي قضت عليها روما بقيادة القائد الروماني تيتوس حوالي سنة ٧٠ م.

دعى هرتزل ـ احد زعماء الحركة الصهيونية ، الى أول مؤتمر صهيوني دولي للاجتماع في بال بسويسرا أواخر القرن التاسع عشر ، وقرر المؤتمر تشكيل منظمات صهيونية في كل دول العالم امثال نوردو وحاييم وايزمان، وتعاقبت مؤتمراتها ، وتحمس لها يهود شرق اوربا ، ودعمها يهود الولايات المتحدة ماليا ومعنويا .

وبعد محاولات فاشلة في عدة دول ومناطق في العالم كان القرار النهائي ، ان تكون فلسطين هي الدولة المنتظرة لجمع الشتات ، ثم جاء وعد بلفور عام ١٩١٧ الذي يقضي بالسماح لليهود بانشاء وطن قومي لهم في فلسطين ، فتعززت بذلك مواقع الحركة الصهيونية ، وبدأ اليهود بالهجرة الى فلسطين منذ عام ١٩٢٣ ، وزاد عددهم خلال عهد الانتداب البريطاني ، ومما شجع اليهود على الهجرة باعداد كبيرة الى فلسطين تعرضهم للاضطهاد في اوربا ، وخاصة خلال الحكم النازي في المانيا ، وعندما تفاقم خطر التصادم بين المهاجرين اليهود وعرب فلسطين اوقف الانكليز الهجرة ، ولكن بعد ان اصبح عددهم لا يستهان به ، ثم عرضت المشكلة الفلسطينية على هيئة الامم المتحدة ، فقررت التقسيم بين العرب واليهود ، ورفض العرب التقسيم ، ورغم ذلك اعلن عن قيام الدولة اليهودية في ١٤ أيار عام ١٩٤٨ ، فازدادت مشكلة فلسطين تفاقما ، ولا تزال تبعث القلق وعدم الاستقرار في الوطن العربي والعالم باسره .

جذور فكرة الوطن القومي :

جاء في كراس سلسلة الاعداد الحزبي رقم ٨ ما يلي : « ان فكرة الاستيطان بدأت تنتشر بعد حملات الاضطهاد التي تعرض لها اليهود في روسيا القيصرية عام ١٩٨١ ، وحيث بدأت النزعة المعروفة في العالم باسم « اللاسامية » تلقى آذانا صاغية في اوربا » .

ونحب ان نضيف هنا ان ولادة الحركة الصهيونية لم تتم في مؤتمر بال بسويسرا عام ١٨٩٧ ولان تيودور هرتزل لم يكن لها ابا ولا سيما فقد

سبق ذلك « الاتحاد الاسرائيلي العالمي » الذي تأسس سرا في باريس عام ١٨٤٠ تحت رعاية اسرة روتشيلد المصرفية ، واشهر هذا الاتحاد نفسه معلنا عن اهدافه في توطين اليهود في فلسطين عام ١٨٦٠ برعاية الامبرطورة الروسية بوجيني ، وكان شعار الاتحاد الكرة الارضية وعليها عصا موسى ونداؤه « كل اليهود يتعاونون مع بعضهم » ، ولم يكن الاتحاد الاسرائيلي العالمي مجرد جمعية فرنسية خيرية بل كانت له مراكز كثيرة منتشرة في روسيا واوربا الشرقية ، وهو تنظيم سياسي لحكومة يهودية عالمية توجه بيانات سياسية الى التجمعات اليهودية لتعبئها خلف قيادتها ؛ وكان طابع هذا الاتحاد طابعا سريا يستهدف ترسيخ عزل اليهود سياسيا ودينيا عن بقية السكان واعتماد سياسة : « كلما كانت الحالة سيئة كانت النتيجة افضل » .

وراح هذا الاتحاد يشيع الخوف بين اليهود ويهول لهم ضخامة المجازر التي كانت ترتكب ضدهم ليجعلهم ينقادون وراءه انقيادا اعمى ويشجعهم على الهجرة الى فلسطين . وهذا يعني ببساطة ان هرتزل في كتابه « الدولة اليهودية » لم يكن استاذا بل تلميذا ، ولا عجب في ذلك فقد كان صحفيا يعمل لصالح صحافة روتشيلد في فيينا .

كما عمد الاتحاد الاسرائيلي العالمي الى توزيع الادوار في خدمة الصهيونية بين تنظيمات يمينية واخرى تتظاهر باليسارية للوصول الى الهدف الواحد .

يقول كراس سلسلة الاعداد الحزبي رقم ٨ مستطردا « ان فكرة الاستيطان ، ومشاريع الهجرة كانت الى ما قبل ظهور الحركة الصهيونية ذات طابع ديني وخيالي ، ولكن المنظمة الصهيونية التي بدات نشاطها الرسمي عام ١٨٩٧ اثر مؤتمرها الاول في بال بسويسرا ، كانت تعتمد ايديولوجية سياسية واضحة ، وتتبنى مخططات مدروسة ، ولها استراتيجيتها وتكتيكها » .

و لايتعرض الكراس للاسف الى التوسع والشرح فيما يخص النزعة العنصرية لنشوء الكيان الصهيوني ذى الطابع الديني الخيالي . يقول كارل ماركس في مؤلفه « المسالة اليهودية » عام ١٨٤٣ حول الدين اليهودي ما يلي :

« ان ما يوجد في الديانة اليهودية ، بشكل مجرد ، هو احتقار النظرية والفن والتاريخ ، واحتقار الانسان » وبما ان صراعنا مع العدو هو صراع حضاري فلا بد لكشفه من العودة الى جذور الجذور وليس فقط الى اواخر القرن التاسع عشر والحركة الصهيونية المنظمة ، فالحركة قامت اصلا على ادعاءات رسل الصهاينة الاوائل ، انبياء التوراة وكهنتها ، اساتذة هرتزل وغيره من مؤسسي فكرة العودة الى ارض الميعاد التوراتية فلا نستغرب اذن ان يعلن الاباء الايديولوجيون للصهيونية ان « اليهودية ليست سوى كلمة وراية ، توحد خلقيا ـ بين ملايين الناس الموزعين على وجه الارض » [« دائرة المعارف اليهودية » المجلد الاول ، صفحة ٩٢٣] وتقول احدى وثائق « الاتحاد الاسرائيلي العالمي » « ان اليهودية عبارة عن بديهية دينية وسياسية » ، وهكذا نرى ان الصهيونية تعتمد في بث ايديولوجيتها العدوانية ذات النزعة العنصرية على كتب التوراة ، مستغلة في ذلك التعاطف الديني لجموع المتدينين في العالم المسيحي والاسلامي ، وقد ساعدهم في ذلك عدم وجود فكر نقدي لتبيان مزاعم الفكر اليهودي المتجسد في الحركة الصهيونية اليوم .

وقد عمموا مزاعمهم على العالم كله ، ونسبوا الى انفسهم الاصالة في الفكر والعراقة الممتدة الى جذور التاريخ ، واستغلوا اساطير التوراة حول « الاختيار الالهي » لمعتنقي اليهودية ، وايهامهم عن طريق المناقشات بصحة « الرسالة الخاصة لليهود في المجتمع البشري »

وبالاضافة الى ذلك فان تعليم وتربية الشبيبة اليهودية كان يتم في دور للتعليم ذات طابع ديني ، وحيث تحشى ادمغة الشبيبة بفكرة « الشعب المختار » الذي يقوم بتنفيذ « رسالة خاصة » على الارض .

وقـد فضح لينين جوهر الشعار الصهيوني « الثقافة القوميـة اليهودية » ، واطلق عليه اسم شعار البرجوازية اليهودية ، وشعار الحاخامات الذي يستهدف توحيد اليهود من مختلف بلدان العالم باسم « وحدة الثقافة » .

ولا ريب ان كثيرا مـن المثقفين قد غرروا بالشعارات الانسانيـة الزائفة التي تروجها اجهزة الدعاية الصهيونية حتى ان الكاتب الكبير مكسيم غوركي ذهب لحضور احد الاجتماعات الصهيونية . وقد اسقط في يده ، عندما اعلنت الخطيبة ان المؤتمر قرر عدم السماح « للجوييم » [غير اليهود] بالدخول الى الاوساط الصهيونية ، وهنا اعلن الكاتب بكل سخط ، ان الصهاينة يقومون ـ تحت ستار المثل الاعلى ـ بزرع العداء والكراهية بين الامم ، ويزيدون من الضغائن المتبادلة بينها .

وقد فوجىء الرأي العام بهذه الفضيحة ، واضطرت الصحافـة الصهيونية ، وخلال وقت طويل ، الى تبرير ما حدث ، مؤكدة ان هذه الوقائع غير صحيحة .

لقد وعى الرفيق القائد ، الامين العام الحزب ، اهمية الفكر الوراثي واثره في الايديولوجية الصهيونية المعاصرة لحكام اسرائيل فقال في كلمته التاريخية التي القاها في مؤتمر القمة السابعة لدول حركة عدم الانحياز في الهند ما يلي :

[ان في اقوال حكام اسرائيل وتصرفاتهم ووثائقهم مالا يترك فرصة للبس او غموض في تأكيد عنصرية الصهيونية وتوسعيتها ، واورد على سبيل المثال لا الحصر ، بعض اقوال احد هؤلاء الحكام اطلقها في وقت قريب ، فخلال زيارته لباريس ، وفي لقاء صحفي بتاريخ ١٦ حزيران ١٩٨٢ ، رفض وزير خارجية اسرائيل تحديد حدود اسرائيل الجغرافية وقال « ان هناك حدودا تاريخية لاسرائيل كما جاءت في التوراة » ، وبتاريخ السادس من كانون الاول ١٩٨٢ قال الوزير نفسه في كلمة

القاها امام اعضاء المؤتمر الدولي لحركة حيروت ، وهي احدى الحركات الصهيونية الارهابية « اذا سألوني لماذا تقول ان ارض اسرائيل هي امتداد اسرائيل الى الحدود المذكورة في التوراة ، فان ردي سيكون « هذا هو واقع الامر ، وهذا كل ما في الامر » .

واخيراً ومنذ ايام قليلة بتاريخ ١٩٨٣/٣/٢ وفي البرلمان الاسرائيلي قال الوزير المذكور « ان يهودا والسامرة (يقصد الضفة الغربية) ، جزء لا يتجزأ من ارض اسرائيل في حدودها التي وردت في التوراة ، واضاف انه لن يحدث ضم لهذه الاراضي ، فنحن لا نضم ما هو ملك لنا » ودعوني اذكر فقرة واحدة مما جاء في توراة اسرائيل لتتبينوا حدود الدولة المقصودة والتي تريدها اسرائيل وزعماؤها . تقول الفقرة حرفيا : « في ذلك اليوم قطع الرب مع ابرهام ميثاقا قائلا : لنسلك اعطي هذه الارض من نهر مصر الى النهر الكبير ، نهر الفرات : القينيين والقنزيين والقدمونيين والحثيين والفرزيين والرفائيين والاموريين والكنعانيين والجرجاشيين واليبوسيين » .

فهل يعقل ان يظلم الله الناس بهذا الشكل ، فيشرد عشرة شعوب من اوطانها ليحل محلها شعبا آخر ! ! بعض اصحاب الديانات الاخرى يقولون ان التوراة التي تتحدث عنها اسرائيل ليست هي التوراة الصحيحة .

من البديهي انني هنا لا اناقش مسألة دينية ، فهذه لا شأن لنا بها ، وليست موضوع بحثنا ابدا ، ولكل فرد ان يعتقد بما يشاء ، ومن المعروف ان الامة العربية تضم في صفوفها وبين ابنائها ومنذ القديم منتمين الى مختلف الديانات ، ولكنني فقط اردت ان اشير الى بعض من القاعدة الفكرية « الايديولوجيا » التي تتمسك بها وتنطلق منها الصهيونية ووليدتها اسرائيل] .

يطالبنا الرفيق الامين العام للحزب مطالبة حضارية تمس جذور مشكلة الانسان العربي وصراعه مع الفكر التوراتي المنحاز والمسيس لصالح العنصرية الصهيونية ، واذا كان ورد على لسان الرئيس قوله ان « بعض اصحاب الديانات الاخرى يقولون ان التوراة التي تتحدث عنها اسرائيل ليست هي التوراة الصحيحة ، فنحب ان نضيف بأن الاسلام ليس وحده الذي انكر صحة التوراة ، فالدراسات النقدية الجادة اثبتت الكثير من التحريف والتغيير والتزوير في نصوص التوراة ، وقد قام بهذه الدراسات كبار علماء اللاهوت والكنيسة وعلماء الفكر النقدي في اوروبا .

ولقد عمد الفكر اليهودي المسيس منذ ان وعى حقيقة تقوقعه وابتعاده عن الانخراط في اي مجتمع من المجتمعات الحضارية الى بث فكرة الوعد الالهي بالارض ــ ارض الميعاد ــ فاصبحت هذه الفكرة عامود الديانة والاساس الذي ترتكز عليه الدعاية الصهيونية اليوم .

ومنذ امد بعيد ونحن نحاول ان نميز بين مفهومين : اليهودية كدين والصهيونية كحركة سياسية ونضع حدا فاصلا بينهما دون ان ندرك ان الاساس الفكري للصهيونيـة مستمد من الفكر التوراتي العنصري ، وكان العقد التي زرعتها الشخصيات الصهيونية المتنفذة اقتصاديا وسياسيا في ارجاء العالم الغربي ، قد انتقلت الينا ايضا ، وبتنا نخشى ان نتهم باللا سامية « رغم اننا ساميون بنظر اليهود والعالم » وعلينا تبعا لذلك ان نتحمل جرائم النازية الجديدة التي لا تقل عنفا وبربرية عن كل الحركات الفاشية الظالمة التي ظهر تعبر التاريخ . تقول احدى الوثائق السرية غير المنشورة عن معاداة السامية ما يلي : « ان معاداة السامية ــ تفيد في بث الرعب في صفوف الدهماء الذين سيطيعوننا بشكل افضل بعد ان يقرصهم الجوييم (غير اليهود) ، وندافع نحن عنهم ، ويكون الجوييم في هذه الحالة قد قاموا بدور الكلاب التي تسوق قطيعنا . يجب ان تنتبهوا الى ان معاداة السامية لم تسيء الينا ابدا ،

ولم تحط ابدا من قدر اية مؤسسة من مؤسساتنا بل كانت توجه دائما ضد بروليتارينا ، أي ضد الغوغاء » [الارشيف المركزي للاتحاد السوفيتي] .

ان الايدلوجية الصهيونية تعتمد اعتمادا كليا ووثيقا على المفهوم الديني اليهودي الرجعي اللا انساني ، واليهودي المؤمن هو ذلك الذي يتمسك بكل اعراف وتقاليد وموروثات البدائية الدينية غير المتطورة .

ان اكثر ما تخشاه اسرائيل ويؤرق فكر زعمائها ، هو ابتعاد الجيل الناشيء عن الفكر الديني لان ذلك سوف يفقدها المبرر الحقيقي لوجودها ، ويرى هؤلاء الزعماء في نسبة اللا دينيين المتزايدة خطرا بالغ الحدة ، يهدد الوحدة الوطنية ، وقد يؤدي الى انقسام الشعب اليهودي .

لذلك يصر المنظرون الصهاينة على ربط الفكر الصهيوني بتعاليم التوراة لتصبح ايدلوجية ذات منظور سياسي تسعى الى غرض الهيمنة الاستعمارية والاقتصادية والسياسية داخل المحيط الجغرافي العربي .

واصبح قول يهوه لابراهام من الفرات الى النيل شعارا سياسيا على قبة الكنيست الاسرائيلي .

الصهيونية كحركة سياسية :

ذكرنا ان نواة الفكر الصهيوني مستمدة من الفكر الديني اليهودي الرجعي المتطرف ، وللخروج من المنطلق الديني ذي الافق المحدود كان لا بد من اطار سياسي يخرج به الى العالم ليكون مقبولا ومعترفا به ، وهذا ما استطاع ان يقوم به تيودور هرتزل احد اقطاب الحركة الصهيونية خيرقيام ، فمنذ عام ١٨٩٥ اقترح هرتزل وهو ابن تاجر ثري اقامة « ملكية دستورية » او « جمهورية ارستقراطية » في فلسطين ، حيث تستطيع البرجوازية اليهودية ان تنهب ابناء ديانتها بدون اي

رادع حيث يقول في كتابه « الدولة اليهودية » ، (إن اليهود الاثرياء الذين يضطرون الآن الى اخفاء كنوزهم واقامة الولائم وراء الستائر المسدلة ، سوف يتمكنون في دولتهم من الاستمتاع الحر بالحياة) .

ولقد ربط زعماء الصهيونية تحقيق مآربهم بعقد صفقة تجارية مع السلطان التركي عبد الحميد والقيصر الالماني غليوم الثاني والبابا بيوس العاشر وملكي بريطانيا وايطاليا ، وقد عرض هرتزل على السلطان عبد الحميد تقديم خدمات الصهاينة في قمع نضال عرب فلسطين في سبيل الحريـة .

وقد استغل الصهاينة فكرة العداء للسامية للدعوة الى فكرتهم ، وزعموا أن الصهيونية جاءت كرد فعل لمعاداة السامية والتي اعتبروها ابدية طالما كان لليهود وجود بين قوميات اخرى ، ورفضوا الحل الماركسي للمشكلة اليهودية ، واعتبروه ليس قادرا على تفسير أسباب معاداة السامية . ويتجاهل اللا معقول في السيكولوجية البشرية ، فالعداء العنصري والكراهية بين الشعوب انما يتلازمان حتما مع المجتمع البشري، ويقيمان في اعماق اللا وعي البشري .... في التكوين النفسي .

وفي معرض دحضه « لاسطورة الصهاينة حول ابدية معاداة السامية» اشار لينين الى ان ذلك يعتبر احد اشكال القهر القومي والعنصري ، وأن معاداة السامية ترجع الى نفس الاسباب العامة التي تفضي الى اضطهاد وقمع القوميات الاخرى (كالاضطهاد العنصري للزنوج واستعباد شعوب البلدان النامية) ، وقد رد لينين على مزاعم الدعاة الصهاينة بأن اليهود هم « انقى جنس خلقه الله » بأن العلم لا يعرف أصل اليهود القدماء وأن الخصائص القومية بل والعنصرية لليهودية مرفوضة من جانب الابحاث العلمية المعاصرة .... ولا يوجد في الطبيعة نمط عنصري محدد لليهودي .

ورروجت الدعاية الصهيونية فكرة جمع الشتات في ارض الميعاد بالعبارة التقليدية « يهود الشتات يحتاجون الى دولة اسرائيل » . وقد ادى افلاس السياسة الخارجية للحركة الصهيونية الى وضع نظريات جديدة لتربط يهود العالم بدولة اسرائيل فطرحت الشعار التالي : « دولة اسرائيل تحتاج الى يهود الشتات » اي حاجتها الى كافة اشكال المؤازرة من اليهود الذين بقوا خارج اسرائيل » .

علاقـة الصهيونية بالاستعمار :

ان ارتباط الحركة الصهيونية بالاستعمار ارتباط ايدلوجي وعضوي كما رأينـا .

وان جذور الفكر الصهيوني ترتبط بالفكر العنصري ، ولا يمكن ان يعيش هذا الفكر وينمو الا في وسط مثيل ، وهذا ما دعى اقطاب الحركة الصهيونية الى تقديم الخدمات الى كل مستعمر يقدم لهم يد العون في تحقيق اهدافهم ، فحاولوا تقديم كل شيء ممكن لاية دولة استعمارية ، يمكن ان تتبنى دعوتهم في انشاء وطن قومي لهم ، حتى كان وعد بلفور المشؤوم ، وعندما شعرت اسرائيل ـ بعد ان فرضت كيانها ـ ، بوجود قوة أعظم من قوة بريطانيا اتجهت الى هذه القوة ، وبدأت تتعاون معها ، وتقدم لها جل ما يمكن ان تقدمه دولة صنيعة لسيد اكبر الا وهـو الولايات المتحدة الاميركية ، وعلينا ان نفهم طبيعة هذه الحركة الصهيونية. ولا نستغرب افعالها واتصالاتها ، فهي السند القوي لكل نظام عنصري كما في جنوب افريقيا ، ولكل حكم دكتاتوري كما هو الحال في اميركا اللاتينيـة .

لقد ولدت الصهيونية على يد الراسمالية اليهودية لتكون اداة لها ، وقد اعلن الصهاينة عام ١٨٩٨ ما يلي :

« ان الصهيونية لم تعان طيلة تاريخها الطويل من عدو كهذا .... الاشتراكية .... التي هي بالنسبة لليهودية عدو مميت ، فهي تمتص اليهودية ، والطريق اليها يمر عبر جثة اليهودية ، ويجب القضاء الذاتي على كل التقاليد اليهودية لكي يصبح الانسان مؤيدا لها .... ومهما كان الشكل الذي تتبلور فيه الاشتراكية – الامية او القومية – فهو مميت في كلتا الحالتين ، في الحالة الاولى لليهودية وفي الثانية لليهودية واليهود » .

وفي هذه الحالة لا نستغرب اطلاقا ان تعادي الصهيونية الماركسية ، وماركس نفسه يهودي المولد والمنشأ ، اممي الفكر والايدلوجيا ، عدو لدود للفكر الميتافيزيقي الذي يستمد الصهاينة نسغ دعوتهم ، وهم الان ليسوا اقل عداء للمفكر الماركسي اليهودي اسحق دويتشر الذي يرى في الدولة اليهودية ولادة غير شرعية ولا يمكن لها ان تستمر في الحياة .

وهل يثير استغرابنا الان – بعد ان عرفنا ما يجب ان نعرفه من زمن – العثور على وثيقة تاريخية كشفت عنها ثورة اكتوبر الاشتراكية ، وتتضمن كيف حاول الصهاينة – بعد ثورة شباط في روسيا – منع الانتقال الى الثورة الاشتراكية ، فعرض اقطاب الصهاينة على الهيئة الحربية للحكومة المؤقتة تشكيل قوات يهودية قوامها ١٠٠ الف يهودي ، وارسالها الى الجبهة تحت راية الصهيونية البيضاء – الزرقاء ونجم داوود ، وتحت شعار :

« من اجل روسيا الحرة »

« من اجل الديمقراطيات المتحدة »

« من اجل فلسطين اليهودية المستقلة »

ويقر بعض المهاجرين ويعترف بالظلم والحيف اللذين لحقا بالشعب الفلسطيني ، صاحب الارض الاصلي ، ولا ارى اجمل من هذه الابيات للشاعر البولوني اليهودي المهاجر اهارون امير حيث يقول :

بين الكروم عند خرائب لاكيش وبيت ايل

سرت اشم هواء أرض القدم الازلي .

وحيدا اناجي التراب ، وفوق راسي اغصان التين .

والغنام ظهرت تسوقها راعية . . . انها اختي ، اختي فاطمة الفلاحة العربية ، بنت هذه الارض .

اختي الفلاحة التي هي اقرب الى من ابي لانها بنت امي الارض

ارضنا ـ ـ ـ بل ارض فاطمة الفلاحة ارض كنعان

انها تفتح صدورها لها ولكن تبخل بزرعها على الاغراب

هؤلاء القادمون من بولونيا ومنهم ابي واقاربه وابناء بلدته

ليس لهم علاقة بهذه الارض التي تطوي في ترابها جدود فاطمة الفلاحة

ايه ايتها الارض . هل تقبلين ان اكون ابنك

هل تحتضينني مثل فاطمة وبني قومها ؟

لا ! انك غاضبة تصرخين لان الاجانب شردوا ابناءك ـــ اني اشعر ان كل دفقة دم في عروقي . كل معول في بلادي يقول :

سنعود بأرضنا ـ ـ ـ سنعود »

واخيرا ليت كل يهودي مهاجر يشعر بما شعر به هذا الشاعر اليهودي ، وليت كل عربي يشعر بشعور فاطمة الفلاحة العربية ، ابنة كنعان ـ ـ ابنة الارض التي تحدث عنها الشاعر .

حلب

● بيت ايل : موقع يرد ذكره مرارا في التوراة ، على بعد ١٨ كم شمال القدس .

يتجلى يهوه رب اليهود لابراهام ومن بعده ليعقوب في بيت ايل ويأمرهما ببناء مذبح له . ويعتقد ان الاسم الكنعاني القديم هو لوز (شجرة اللوز) . والاسم الجديد (بيت ايل) كنعاني ايضا ويعني « بيت الله » .

. لاكيش : مدينة فلسطينية محصنة يعتقد انها تقع اليوم في تل الدوير ، يرد ذكرها كثيرا في التوراة وخاصة فيما يتعلق بالتاريخ التوراتي في عصري عزرا ونحميا ، وهما من انبياء اليهود .

وكانت لاكيش آخر مدينة وقعت في يد نبوخذ نصر (القرن السادس ق . م) قبل القدس حيث ساق اهلها الى المنفى في بابل .

ان ذكر اسم هذين الموقعين في قصيدة الشاعر تبين لنا مدى تأثره بالثقافة التوراتية رغم عدم اقتناعه بان الارض تخص اليهود .

المراجع :

١ ـ سلسلة الاعداد الحزبي رقم ٨ : الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في اسرائيل ١٩٦٩ .

٢ ـ دار التقدم ـ ١٩٧٥ ـ الاتحاد السوفيتي : الجوهر الرجعي للصهيونية ى.س. يفسييف ول . فوستكوكوف : الصهيونية في روسيا القيصرية ترجمة هاشم حمادي ـ دمشق ١٩٧٦ .
منشورات وزارة الثقافة

٣ ـ محمد وحيد خياطة : وعود آلهة اسرائيل الكاذبة في مجلة المعرفة العدد ٢٤٧ ايلول ١٩٨٢ .

٤ ـ شاكر مصطفى : ماذا في تل أبيب ؟ سلسلة محاضرات لعامي ١٩٥٤ ـ ١٩٥٥ دار الكتب الوطنية بحلب .

★ ★ ★

قراءات في النقد المعاصر

رينيه ويليك :

الهجوم على الأدب

د. عبدالنبي اصطيف

عندما يذكر المرء مؤرخي النقد الادبي قديمه وحديثه ؛ وعندما يتحدث عن القادرين عن الافصاح عن التفكير النقدي السائد في ايامهم ، وصياغة افتراضاته الضمنية بوضوح ودقة وعمق وتركيز؛ وعندما يشير الى بلورة المصطلح النقدي والفهم العميق الجذور لتحولاته عبر العصور ، او الى تاريخ الادب المقارن في القرن العشرين في اوربا او الولايات المتحدة الأمريكية ؛ وعندما يتدارس دور المحفزين لتطورات الحياة الأدبية والنقدية واعادة توجيها في دوائرهم،فان من المؤكد انه سيكون لرينيه ويليك (فيينا ١٩٠٣ ـ) مكانة السابق ، أو المصلي ان كان المرء على شيء من تواضع ويليك ودقته .

والحقيقة ان متتبع عمل ويليك لا يمكن له الا ان يخرج بانطباع ما سماه بتير دافيد هازي حتمية النمو العضوي لشجرة (١) تضرب بجذورها في اكثر من تقليد ثقافي وادبي ، وتمتد بأغصانها وظلالها على مكان واسع فسيح يضم اكثر من تقليد ثقافي وادبي ايضا .

★ ★ ★

رينيه ويليك :

ولد الرجل في فيينا عام ١٩٠٣ ، ودرس الادبين الانكليزي والالماني في جامعة تشارلز في براغ فنال درجة الدكتوراه منها على رسالته « كارلايل والرومنتية » عام ١٩٢٦ . وفي العام التالي توجه الى الولايات المتحدة الامريكية وامضى سنة كزميل بروكتر في جامعة برنستون انتقل بعدها الى التدريس في كلية سميث في نورثامبتون ليعود ثانية الى برنستون ويدرس فيها لمدة عام.

وفي عام ١٩٣٠ عاد ويليك الى براغ ليدرس في جامعتها حتى عام ١٩٣٥ عندما تم اختياره محاضرا للادب التشيكي في مدرسة الدراسات السلافية في جامعة لندن . واثر نشوب الحرب العالمية الثانية غادر ويليك لندن الى الولايات المتحدة ليصبح عضوا في الهيئة التدريسية لجامعة ايوا وبقي فيها حتى عام ١٩٤١ عندما نصب استاذا مساعدا حتى عام ١٩٤٤ ، واستاذا للادب الانكليزي حتى عام ١٩٤٦ .

وفي ذلك العام دعته جامعة يل ليتولى كرسي الادب السلافي والمقارن فيها ، فبقي فيه حتى عام ١٩٥٢ عندما اختير لكرسي ستيرلنغ للادب

---

١ ـ انظر بيتر دافيد هازي « رينيه ويليك واصالة النقد الامريكي » ، الفصلية الهنغارية الجديدة (بالانكليزية) ، المجلد ٢١ ، العدد ٨٠ شتاء ١٩٨٠ ص (١٢٠).

المقارن الذي شغله حتى تقاعده عام ١٩٧٢ ، وهو الان استاذ شرف في ييل ، لم ينقطع عن اي جانب من جوانب مساهماته المخلفة في شؤون النقد والادب المقارن والدراسات السلافية .

ومن الجدير بالذكر ان ويليك انضم الى « **حلقة براغ اللغوية** »عندما كان يدرس في جامعتها ، واصبح عضوا فعالا فيها قام بنشر تراثها في العالم الانجلوسكسوني ، ونبه العاملين في ميدان النقد فيه الى اهمية هذا الارث الذي تمثل ماقدمته الشكلية الروسية واضاف اليه .

والحقيقة ان تجربة ويليك في التعامل مع النقد يمكن ان تعتبر من اغنى التجارب وانضجها واكثرها جدوى ، وسبب ذلك « انه استطاع ان يجمع عصارة تجارب الشرق والغرب معا في كتاباته . فقداستطاع من خلال مشاركته في حلقة براغ اللغوية التي كانت في نشاطاتها اللغوية والنقدية معا استمرارا لمجهودات شكليي روسيا . ومن خلال تمرسه بالنظرية الجمالية الالمانية ، ومتابعته للنظريات الادبية والنقدية التي طورها العالم الانكلوسكسوني ، ثم العالم الاميركي ؛ أن يتمثل تجارب واسعة وخصبة ومتنوعة يندر أن تتاح لغيره . وكذلك فان معرفته للغات عديدة من بينها الفرنسية والانكليزية والالمانية والتشيكيلية والروسية والايطالية والاسبانية يسرت له الاطلاع مباشرة على النصوص النقدية الهامة في هذه اللغات دون اللجوء الى الترجمات ، وبالتالي جعلت تحليلاته واستنتاجاته في النقد الادبي والدراسة الادبية والادب المقارن تستند الى ارضيه متينة وأساس ليس من السهل زعزعته اوالتشكيك فيه أو تحديه » (٢) .

لقد ظفرت هذه التجربة الغنية بالكثير من التقدير في مختلف بقاع الارض ؛ وهكذا تسابق المهتمون بالنقد الى ترجمة نتاجه الى مختلف اللغات ، وقامت مختلف الجامعات العريقة باستضافته (ومن بينها جامعات مينيسوتا ، كولومبيا ، هارفرد،برنستون، هاواي ، كاليفورنيا،

فلورنسة ، روما ، انديانا ، واشنطن) او بتكريمه عن طريق منح درجات فخرية له (ومن بينها ييل ، اكسفورد ، هارفرد ، روما ، ميريلاند ، ميشيغان ، ميونيخ ، ايست انغليا وغيرها) . وسعت العديد من الدوريات لاستشارته وانضمامه لهيئة تحريرها (**الادب المقارن ، الدراسات السلافية ، الفصلية فقه اللغوية ، دراسات في الادب الانكليزي فن الشعر اليوم ، النقد المقارن ، الكتاب السنوي** وغيرها) . كما وكرمته العديد من الهيئات العلمية اذ انتخب نائب رئيس **رابطة اللغات الحديثة في امريكا ، ورئيسا للرابطة الدولية للادب المقارن** ، ورئيسا **للرابطة الامريكية للادب المقارن** ، ورئيسا **للجمعية التشيكوسلوفاكية للعلوم والفنون** في امريكا . وهو عضو في **المجمع** الامريكي **للفنون والعلوم. والمجمع البافاري ، ومجمع هولاندا الملكي للعلوم ، والمجمع الوطني الايطالي** وغيرها .

★ ★ ★

امضى ويليك ستة عقود من عمره ـ الذي مدده العزم والحزم بمفهوم ابي تمام (٣) في خدمة قضية النقد ، وكانت حصيلة مشاركته وافرة ربما كان من ابرزها المؤلفات التالية :

١ ـ **إيما نويل كانت في انكلترا : ١٧٩٣ ـ ١٨٣٨** ، برنستون ، ١٩٣١

٢ ـ **نهوض التاريخ الادبي الانكليزي** ، كارولينا الشمالية ، ١٩٤١

---

٢ ـ انظر : . عبد النبي اصطيف .

« رينيه ويليك وكتابه تاريخ للنقد الحديث : ١٧٥٠ ـ ١٩٥٠ »
الموقف الادبي (دمشق) ، العدد ١٣٤ ، حزيران ، ١٩٨٢ ص ١٢٤ .

٣ ـ الاشارة هي لقوله :

يومي من الدهر مثل الدهر مشتهر ... عزما وحزما وساعي منه كالحقب

٣ ـ **نظرية الادب** (بالاشتراك مع اوستو واريـن) نيويـورك ، ١٩٤٩ الذي ترجمه الى العربية محي الدين صبحي وراجعه د . حسام الخطيب (٤) .

٤ ـ **تاريخ للنقد الحديث : ١٧٥٠ ـ ١٩٨٥٠** ، يبل ولندن (١٩٥٥ـ) وقد صدر منه حتى الآن اربعة مجلدات ، ويتوقع له ان يتم قريبا بعد أن ينتهي ويليك من انهاء المجلدين الاخيرين (٥)

٥ ـ **مواجهات : دراسات في الصلات الفكرية والادبية بين المانيا وانكلترا والولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر** ، برنستون ، ١٩٦٥ .

٦ ـ **النظرية الادبية وعلم الجمال لدى مدرسة براغ** ، ميشيغان، ١٩٦٩

٧ ـ **مفهومات** النقد ، يبل ، ١٩٦٣ .

٨ ـ **مقالات في** الادب التشيكي ، لاهاي ، ١٩٦٣

٩ ـ **تمييزات** : مفهومات اخرى في النقد ، يبل ١٩٧٠

١٠ ـ **اربعة** نقاد : كروتشه ، فاليري ، لوكاش ، إنقاردن ، واشنطن ١٩٨١ .

١١ ـ **الهجوم على الادب ومقالات اخرى** ، كارولينا الشمالية ، ١٩٨٢

وذلك اضافة الى مايقرب من مائة فصل في الادب والنقد ظهرت في مختلف الكتب النقدية واكثر من خمسين مقالة مطولة ، وما يقرب من ثمانين مراجعة نقدية ، وخمسا وعشرين مقالة متنوعة .

---

٤ ـ رينيه ويليك ، اوستن وارين
« نظرية الادب » ، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة د . حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ .

٥ ـ علمت من البروفيسور كلنيث بروكس الذي زار القطر العربي السوري في العام قبل الماضي ان ويليك قد دفع بالمجلد الخامس لمطبعة جامعة يبل التي ستخرجه في العام الحالي رغم استياء صاحبه الشديد لهذا التاخر .

الهجوم على الادب ومقالات اخرى :

ولما كان من غير الممكن التوقف عند جميع هذه الانجازات في مقالة قصيرة ، فان حديثنا موجزا عن آخر ما صدر من كتبه ربما يكون مؤشرا على نوعية اعمال هذا الرجل التي تتصف بالوضوح والعمق والتركيز والتألق .

يعتبر كتاب « **الهجوم على الادب ومقالات اخرى** » (٦) استمرارا لمسعى ويليك في كتابيه « **مفهومات النقد** » (١٩٦٣) و « **تمييزات : مفهومات اخرى في النقد** » (١٩٧٠) ، ففيه ايضاح لمفهومات اساسية في النقد وترسيخ لقيم انفق حياته في الدفاع عنها . وذلك اضافة الى فصل شيق وهام جدا من سيرة المؤلف الفكرية ، يستعرض فيه الرجل قصته مع النقد ، ودينه لشيوخه الذي يقر به اقرارا ملفعا بالتبجيل والتقدير ، فضلا عن دفاع حار عن عمله العظيم « **تاريخ النقد الحديث** » يوضح فيه افتراضاته الضمنية التي حكمت محاكماته فيه واختياراته وتقويماته لاعلام هذا النقد . وقد سبق لصاحب هذه السطور ان ترجمه لقراء العربية منذ سنوات (٧) .

اما الفصل الاول الذي يستمد الكتاب عنوانه منه فانه مكرس للتصدي لهؤلاء الذين لايفتؤون يقللون من شان الادب او يعلنون عن موته بين الحين والآخر . ويستخدم فيه ويليك سيف التاريخ في مناجزته لهم : محاجة تاريخ مفهوم الادب نفسه ليبين في نهاية مقالته انه لن يكون هناك صمت كما تنبأ بلانشو ، بل سيكون هناك دائما « صوت رجال الادب والشعراء ، في الشعر والنثر ، يتحدثون الى مجتمعاتهم وللبشرية . ان البشرية

(٦) رينيه ويليك ، الهجوم على الادب ومقالات اخرى ، مطبعة هارفستر ، سيكس ، ١٩٨٢ ومطبعة جامعة كارولينا الشمالية ١٩٨٢ . ٢٠ جنيها للطبعة المجلدة .

(٧) انظر رينيه ويليك « خواطر حول كتابي تاريخ النقد الحديث » ، ترجمة د. عبد النبي اصطيف ، الموقف الادبي دمشق ، العدد ١١٨ ، شباط ١٩٨١ ، ص ١٥–٢٤

ستكون دوما بحاجة الى صوت وسجل لهذا الصوت ، في الكتابة والطباعة ، في الادب » (ص ١٨)

واما الفصل الثاني والمعنون ب « الادب والتخيل ، والادبية » فهو مخصص لدراسة طبيعة الادب . وهو الى حد بعيد تطوير لافكار ويليك حول الموضوع نفسه ، والتي سبق له ان اوضحها في فصل « طبيعة الأدب » من كتابه « **نظرية الأدب** » المتيسر لقراء العربية بترجمة محي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب .

ويصل ويليك بالقارىء في نهاية تفحصه الثاني لطبيعة الأدب الى التمييز بين اربعة حقول لمعنى كلمة ادب . فثمة اولا ادب ، بغض النظر عن موضوعه ، ولكن مع تضمن نوعي جمالي او فكري او اخلاقي او سياسي . وهناك دون ذلك جميع الكتابات التاريخية والسياسية والفلسفية والنقدية والتعليمية التي لا تصل الى مستوى يسوغ ادخالها في نطاق الأدب القومي لامة ما . وهنالك الأدب الخيالي الذي يتميز عن سواه بالتخييل ولكن دون ان يتمتع بلغة أدبية خاصة ، وهو يتضمن القصص السيء ، أو الذي ندعوه بالأدب الفرعي او الثانوي ــ وهو يستحق أن يدرس كوثيقة اجتماعية في رصد تاريخ الذوق في مجتمع معين . انه يحقق وظيفة اجتماعية ربما نأسف لها اذ ترى فيها هروبية لانقرها ، أو نرحب بها اذ ترضي حاجة انسانية . اما الحقل الرابع والاخير فيضم « مملكة الادب الخيالي حيث تسود الوظيفة الجمالية » (ص ٣٢)

ويتناول ويليك في الفصلين الثالث والرابع المعنونين بـ « فن الشعر(٨) والفسير والنقد » و « النقد تقويما » المراحل المختلفة لعملية الدراسة الادبية والتي تبدأ بتفسر النصوص المفردة ، وتهدف الى نظرية عامة للادب ، وتقود في النهاية الى تصنيف الاعمال الادبية واصدار احكام بشأنها .

وفي فصل « سقوط التاريخ الأدبي » يشكك ويليك بمحاولات استخراج تاريخ تطوري للادب ويقول في نهايته :

---

٨ ــ المقصود به النظرية الداخلية للأدب أو ما يسميه نقاد العرب المعاصرون بالشعرية أو Poetics

« لقد اخفقت محاولات التاريخ التطوري . لقد فشلت في **تاريخ النقد الحديث** في ان اخرج بتخطيط مقنع للتطور ، واكتشفت بالخبرة انه ليس ثمة من تطور في تاريخ المحاجة النقدية وان تاريخ النقد هو بالاحرى سلسلة من النقاشات حول مفاهيم متكررة ، حول مفاهيم مختلف عليها في الاساس ، حول مشكلات دائمة بمعنى انها هي معنا حتى في هذا اليوم . . . ليس من ثمة تقدم ، من تطور ، من تاريخ للفن الا ما كان تاريخاً للكتاب ، للمؤسسات ، والتقنيات . ان هذا ـ على الاقل بالنسبة لي ـ نهاية وهم ، انه سقوط التاريخ الادبي » (ص ٧٧)

اما في الفصل الذي يليه والمعنون بـ « العلم وشبه العلم والحدس في النقد » فان شكوك ويليك تنتقل الى التحديدات الكمية والمنهج التقسيمي في النقد ، والتي غدت شائعة اليوم في النقد الحديث ، ولذلك نراه يدعو الى احياء المفهوم التقليدي المعقلن للنقد « كمعرفة تهدف لوصف وتفسير ، وتخصيص ، وفي النهاية تقوم اعمال الفن التي تتحدانا بما سماه هوسرل (بنية من الحتمية) » (ص ٨٥) ويخصص ويليك الفصول الثلاثة التالية للحديث عن ثلاثة اتجاهات رئيسية في نقد القرن العشرين هي « النقد الجديد » و « النقد الامريكي في الستينات » و « الشكلية الروسية » فيعرض لافكارها الرئيسية ويقدم ما لها وما عليها من خلال الاحتكام الى النصوص التي يحسن لغاتها .

وهكذا نراه في فصل « النقد الجديد » معه وضده يحاول ان يفند وباقتناع اربع تهم غالبا ما يقذف بها النقاد الجدد من غير حق وهي :

١) انه جمالية قلة ، بعث للفن من اجل الفن ، وغير معني بالمعنى الانساني ، والوظيفة الاجتماعية للادب .

٢) انه غير تاريخي يعزل العمل الفني عن ماضيه وعن سياقه .

٣) انه يهدف الى جعل النقد علميا ، او يحاول ان ينهض بالدراسة الادبية الى مرتبة تنافس العلم .

٤) انه مجرد وسيلة تعليمية كمنهج شرح النصوص الفرنسي .

وهو يرد هذه التهم جميعها من خلال الاحتكام الى النصوص ـ نصوص النقد الجديد ، ويبين في النهاية ان « الكثير مما علمه النقد الجيد صالح ، وسيظل صالحا ، ما بقي اناس يفكرون في طبيعة الادب والشعر ووظيفتهما » (ص ٨٧)

اما في الفصل الذي يليه فانه يقدم مسحا للنقد الامريكي في الستينات التي شهدت اعمال الكثيرين من المرتدين عن مقولات النقد الجديد ، فيشير الى بعض اعمال كل من كينيث بيرك ، ايفور ونترز ، ونورثروب فراي ، انغوس فلتشر ، هاروولدبلوم ، فري كريغر ، جورج ستاينر ، سوزان سونتج ـ جفري هارتمان ، ج ، هيليس ـ ميلر وغيرهم .

وفي فصل « الشكلية الروسية » يبين ويليك عن جوانب اصالتها مثلما يشير الى حدودها . والحقيقة ان راي ويليك فيها راي خبير ، فالعالم الانكلو ـ سكسوني مدين له ولتلميذه فيكتور ارليخ (٩) بالتعرف على اعمال هذه المدرسة ، وكذلك فان المرء ينبغي الا ينسى أن ويليك كان عضوا في حلقة براغ اللغوية التي تمثلت تراث الشكليين الروس وتجاوزته ، ومعنى هذا ان تقويمه لها تقويم متعاطف وينطوي على معرفة وخبرة مباشرتين بتراثها .

كما ويتضمن الكتاب بيبلو غرافيا بمؤلفات ويليك بين ١ كانون الثاني عام ١٩٧٠ ، وكانون الثاني من عام ١٩٨٢ ، وهي بهذا تكمل القسمين البيبلوغرافيين في كتابه « **مفهومات النقد** » و « **تمييزات ...** » وتتضمن هذه البيلو غرافيا كتبه واسهاماته في الكتب المختلفة ومقالاته المنشورة في الدوريات ومراجعاته ، وكتاباته المتنوعة ، وهي شاهد على سعة معرفة الرجل ، وغنى نشاطه وتنوعه ، يقول رينيه ويليك في تقديمه لكتابه .

---

(٩) انظر كتابه الشكلية الروسية : تاريخ ـ مذهب (بالانكليزية) الطبعة الثالثة ، مطبعة جامعة ييل ، ١٩٨١

« انني لارجو ان يكون اهتمامي بالوضوح ، والتماسك ، والدقة في تفكيري عن الادب بينا في جميع هذه البحوث . **انني اؤمن بالبحث الادبي والنقد مشروعا عقلانيا** يهدف الى التفسير الصحيح للنصوص ، والى نظرية منظمة للادب ، والى ادراك النوعية ، وبالتالي الرتبة بين الكتاب » (ص ٧١١)

والحقيقة ان ويليك في جميع فصول كتاباته ، والتي نشرها منجمة ثم ضمها في **« الهجوم على الادب ومقالات اخرى »** الذي بين ايدينا كان وفيا غاية الوفاء لما سعى اليه . اذ غلب على مناقشاته الوضوح والدقة والتماسك والتركيز ، وكان كتابه بحق شاهدا على تبصره في شؤون النقد ، والتزامه بقضيته . ولعله لايمضي وقت طويل قبل ان يأخذ نتاجه الطريق الى قارىء العربية ، عله يصلح به وبغيره ما قد افسد دهرنا الغشوم .

جامعة دمشق

١٩٨٥

★ ★ ★

مسرح بودلير

رولان بارت
ترجمة: د. سهيل بشور

لا تكمن اهمية مسرح (١) بودلير في محتواه الدرامي بقدر ما تكمن في هشاشته الجنينية ودور الناقد هنا يصبح لا البحث عن مشاريع مبدئية تعطيه صورة عن مسرح مكتمل بل على العكس من ذلك تحديد ما يدعو في هذه المشاريع الى فشلها . وقد يكون من غير المجدي بل من المسيء الى ذكرى بودلير ان نتصور المسرح الذي كان ستستخلقه مثل هذه المسرحيات / المشاريع . الا انه يبقى مفيدا ان نتساءل عن الاسباب التي دعت بودلير الى هذه الحالة من الابداع غير المكتمل ، تلك الحالة التي تختلف كليا عن جمالية ازهار الشر . ولا بد اننا

ندرك جيدا ، ومنذ سارتر ، ان ظاهرة عدم الاكتمال لدى الكاتب انما هي فعل اختيار ، وعملية تصور مسرح دون كتابته كانت لدى بودلير شكلا معبرا عن قدره .

لا بد لفهم مسرح بودلير من ادراك كنه مفهومه للمسرحة . وما هي المسرحة ؟ هي المسرح دون النص . هي تكثيف للاشارات والاحاسيس انطلاقا من قصة مكتوبة . هي نوع من الادراك السكوني للاشياء الحسية من حركات وايقاعات واشارات ومسافات ومواد واضواء مما يغمر النص ويفرقه في فيض لغته الخارجية . وطبيعي ان توجد المسرحة مع اول نواة مكتوبة في مؤلف فهي من معطيات الابداع لا التنفيذ . ولا وجود لمسرح عظيم دون مسرحة عارمة فلدى كل من اسخيلوس وشكسبير وبريشت تطغى لغة الجسد .كما يطغى التعبير الخارجي للمواقف والاغراض على النص المكتوب ويصبح الكلام جزءا وشيئا من المادة الاجمالية . ومما يثير الدهشة ان ما نجده في حواريات بودلير الثلاث هو عكس ما ذكرناه عن المسرحة اذ ان حوارياته الثلاث التي نعرفها (وانا اشك ان **ايديولوس** له) حواريات روائية تكاد المسرحة ، حتى الضمنية منها ، تكون معدومة فيها .

يجب ان لا نسمح لبعض ملاحظات بودلير الساذجة ان تخدعنا مثل « اخراج كثير الحركة » « عرض عسكري مهيب » « ديكور شاعري » « تمثال عجائبي » « ملابس شعبية متعددة » . ان مثل هذه المظاهر الخارجية التي تذكر بين الحين والآخر كدفقات من مشاعر النوم لا تحمل في طياتها اية مسرحة بل انها على العكس من ذلك تبقى ، بعمومية شعورها البودليري ، غريبة عن المسرح . فبودلير ، كما هو دائما ، ذكي جدا ؛ يضع ذاته ومفهومه مسبقا قبل الشيء نفسه ويستبدله به . ففي **السكير** يضع فكرة المشرب وجودة قبل الاشياء ، والمادة قبل الاعلام والالبسة العسكرية وفخامة اجوائها . ومن المفارقات ان هذا الطابع الاجمالي الرومانسي العجائبي للرؤيا هو الشاهد الاكبر على عجز المسرح . وفي كل مرة يذكر

فيها بودلير الاخراج فانما يراه بسذاجة وبعين المتفرج او بشكله المكتمل الثابت النقي الجاهز كطعام جيد التحضير . ولكان بودلير يقدم كذبة متكاملة استغرق زمنا طويلا في صياغتها واخفاء عدم الصدق فيها . خذ « لون الجريمة » في الفصل الاخير من **السكير**،نحن امام ناقد لامسرحي. اذ ان حركة العرض المسرحي تستند اولا واخيرا على تنوع وحسية المادة . وبودلير لا يصور اشياء المسرح الا مرافقة بحلم مزدوج ومصحوبة بروحية ضبابية كافية لتوحد وتبعد . فالحلم هو عكس المسرح وبذور المسرح كانت في الواقع في الحركات البدائية المقربة والمبعدة وسريالية الاشياء المسرحية انما تعود الى طبيعتها الحسية لا الى عالم الاحلام .

عندما يتكلم بودلير اذن عن العرض المسرحي فهو ابعد ما يكون عن المسرح المحسوس . والمسرحة الاصلية بالنسبة اليه هي المشاعر والمعاناة أو بكلمة اخرى جسدية الممثل المعذبة . ويقترح بودلير في هذا السياق مثلا ان تقوم صبية بدور ابن دون جوان وان يحاط البطل بنساء جميلات تقمن جميعهن بأعمال منزلية وان تظهر امرأة السكير جميلة ، يعكس جسدها تواضعا ورقة وهشاشة تدعو الى الاغتصاب والقتل . هذه بالنسبة بودلير هي المؤهلات المطلوبة في الممثل وأولها ان يكون مشاعا كالعاهرة تجد متعتها مع الجميع اما جمالها فصفة موقتة عابرة تزينية (بعكس العرض المتحرك ببوهيميته) ضرورية للمسرح لكونها جزءا اساسيا من العالم البودليري وهذا الجزء هو : التصنع جسد الممثل يصطنع . ولكن ثنائيته هذه مختلفة في عمقها عن ثنائية ديكورات المسرح المصورة او قطع اثاثه المزينة . فالمكياج واستعارة الحركا توالاصوات وجاهزية الجسد المعروض امامنا مصطنعة كلها لكنها ليست كاذبة . اضف الى هذا ذلك التجاوز البسيط من المذاق اللذيذ الذي عرف به بودلير سلطان **الفراديس المصطنعة** فالممثل يحمل في داخله تلك الدقة الكبيرة لعالم مترام. وموغل كعالم الافيون حيث لا وجود للمبتكر بل لخضم متنام وكثيف من الاشياء . بذلك نستطيع أن نفهم أن بودلير كان يمتلك حسا مرهفا بالمسرحة ،حسا

خفيا وقلقا ــ تلك المسرحة التي تضع الممثل في قلب المعجزة المسرحية وتجعل من المسرح مكانا يتجاوز التقمص والبعث حيث الجسد جسدان احدهما حي كاجسادنا من رماد والاخر وقور مهيب قد اصبح جليدا جمادا بفعل وظيفته ذات الغاية « التمثيلية » المصطنعة .

الا ان هذه المسرحة صاحبة القوة والبأس يقتصر وجودها في مشاريع بودلير المسرحية على لمسات خفيفة بينما تفيض بغزارة في بقية اعماله . وكان بودلير قد مسرح كل نتاجه عدا « مسرحياته » . وهذا اصلا شيء عام في الابداع حيث يتم مثل هذا النوع من النمو الهامشي لعناصر جنس ادبي ما من مسرح او رواية او شعر داخل كتابات لا تنضوي تحت لافتات تخولها تقبل مثل هذه التوسعات . فمثلا نجد مسرح فرنسا التاريخي في كل مكان في ادبها الا في المسرح . والمسرحة لدى بودلير لها قوة تسرب تجعلها موجودة حيث لا ينتظرها احد : اولا وخصوصا في **الفراديس المصطنعة** حيث يصف بودلير عملية تحول حسي هي من نفس طبيعة الادراك المسرحي اذ انه في كلا الحالتين تتخلل الحقيقة مغالاة حادة وخفيفة هي مغالاة وتأكيد على مثالية الاشياء . وفي شعره نجده يوحد الاشياء بنوع من الاحساس المشبع للمادة يكومها ويكثفها وكأنها على خشبة المسرح يضفي عليها الالوان والاهواء والزينة ويلقي عليها مسحة من نعمة «التصنع» واخيرا نجد انه في جميع اللوحات الوضعية التي يرسمها حيث الفضاء عميق وثابت عبر حركة الرسام فان المسرحة هنا مكتملة كما في المسرح (بعكس اللوحات التي نجدها في حوارية **الماركيز هوزار الاول** التي نكاد نعزوها الى غرور او دولاكروا وكذلك فان **نهاية دون جوان والسكير** تبدوان مشروعة شعرية اكثر منهما مسرحية .

وهكذا فان المسرحة لدى بودلير تترك مسرحياته لتتوضع وتنتشر في كتاباته الاخرى ومن جهة معاكسة وكان هذا المسرح يصر ان يدمر نفسه بحركة متزايدة من التسرب والتسمم . فالحوار البودليري ما يكاد ان يبدأ الا وتتسرب اليه العناصر الروائية **ونهاية دون جوان** او على الاقل

المقطع الاول الذي وصلنا منها ينتهي بشكل مثير للانتباه وهذا المقطع منقول عن ستاندال ودون جوان يتكلم تقريبا كـ « موسكا » وفي الكلمات القليلة التي يتبادلها دون جوان مع خادمه يطغى جو الحوار الروائي . اذ يحتفظ حوار الشخصيات ، رغم مباشرته ، بتلك الحذلقة الجليدية وتلك الشفافية التي يغلّفُ بها بودلير كما نعرف عادة اعماله الابداعية ونحن هنا دون شك امام رسم مبسط . وربما كان بودلير قد اضفى على حواره هذا الحرفية المطلقة لانها تؤلف الكيان الاساسي للغة المسرحية . لكننا هنا في صدد تحليل اسبا بالفشل لا مشروعية الخطة المرسومة وانه لمن الهام جدا ان نلحظ أن « شبه » حواريته هذه في مرحلتها الجنينية تحمل معها لون الادب المكتوب المتجسد على الصفحات دونما صوت او احشاء .

وفي كل مرة يرد ذكر المكان او الزمان نجدهما شاهدين على فظاعة المسرح او على الاقل المسرح كما تتصوره ايام بودلير . لا يتردد بودلير في التخلي عن وحدتي الفصل والمشهد ليتجاوزهما ويؤجل التمكن منهما دائما . فهذا الفصل اقصر مما يجب ، وذلك اطول مما يجب . فهنا (**المركيز هوزار الاول** ــ الفصل الثالث) يستخدم تكنيك العودة الى الوراء بشكل لا تستطيعه الا السينما اليوم . وفي نهاية دون جوان المكان متنقل والانتقال من المدينة والريف يتم دون اي حساب كانه عنصر كيميائي متحول ، مجرد « لوحات » (بالمعنى التصويري للكلمة) او مقاطع سردية . اي ان بودلير وبعكس كل رجل مسرحي حقيقي ، كان يبدا بتخيل المسرحية قصة سردية بدل ان ينطلق من ضرورات الخشبة . وكان المسرح لم يكن منذ اقدم العصور ذلك التجسيد اللاحق للفكرة او الرواية المتخيلة (ليتورجيا عند اسخيلوس وتشكيلات ممثلين لدى موليير) المسرح هنا فكرة تجسد في منظومة شكلية رمزية (**المركيز هوزار الاول**) او وجودية (**السكير**) . يقول بودلير : « اعترف انني لم افكر البتة بالعرض » . يا لها من سذاجة لا تصدق حتى لدى اتفه المسرحيين .

هذا لايعني ان حواريات بودلير بعيدة كل البعد عن جمالية العرض المسرحي لكنها اذ تنتمي الى طبيعة روائية فان السينما لا المسرح هي الكفيلة باعدادها على الشكل الامثل . اذ ان السينما تستمد كيانها من القصة لا من المسرحية : الامكنة دائمة التغيير : الرجوع الزمني ، غرائبية اللوحات ، وعدم التناسب الزمني بين الحلقة والاخرى . وباختصار ان هذا الانشغال بالسرد الذي يسيطر على ما قبل مسرح بودلير كفيل ان يكون الى حد ما مرتعا للسينما فقط . ومن هذا المنظور فان الماركيز هوزار الاول حوارية متكاملة . الا ان الممثلين في هذا العمل يبقون قاصرين عن تجسيد النموذجية الكلاسيكية للسينما . اذ ان الممثل هنا يصدر عن شخصية قصصية وليس عن حلم جسدي (كما هو الحال بالنسبة لابن دون جوان الممثل من قبل المرأة او امرأة السكير ضحية السادية) ووجوده لا يحتاج الى عمق الخشبة فهو ينتمي الى نموذجية عاطفية او اجتماعية وليس تكوينية فهو اذن مجرد علاقة سردية كما في الرواية او في السينما .

ماذا يبقى اذا مما هو مسرحي فعلا في مشاريع بودلير ؟ لا شيء . اللهم الا اللجوء الى المسرح فقط . وكأن بودلير اكتفى بنية كتابة بعض المسرحيات ذات يوم واعفاء ذلك من حقن هذه المسرحيات / المشاريع بمادة مسرحية حقيقية نجدها منتشرة في بقية مؤلفاته ومحظورة فقط على الاماكن التي تكتمل وتتكامل فيها . هذا المسرح الذي يدعي بودلير الانتماء اليه سرعان ما يعطيه بودلير ملامح اخرى تخرجه من عالم المسرح ، يعطيه بعضا من المادية والطفولية (المذهلة بعلاقتها بالتكلف الماجن لبودلير) الصادرة بشكل واضح عن المباهج المعتادة للجماهير . يعطيه خيالا كلاسيكيا في لوحات استعراضية (معارك حربية ، امبراطور يستعرض قواته ، حفلات رقص وعربدة ، غجر في خيامهم ، وحوادث قتل غامضة) يعطيه ما يشكل جمالية انطباعية صارخة قد بترت عن اشكالها الدرامية او ، ان اردنا ، يعطيه شكلانية للفعل المسرحي تحمل معها المؤثرات ما يلقى تجاوبا لدى البرجوازية الصغيرة . ما كان لبودلير امام مسرح كهذا الا ان يضع المسرحه بمأمن من المسرح . وكأنه كان يساوره شعور بأن الفن هنا مهدد من قبل

الطبيعة الجماعية للاحتفال فخبأها بعيدا عن الخشبة واودعها ادبه ، قصائده ، مقالاته و « صالوناته » . ولم يبق في هذا المسرح الخيالي سوى عهر الممثل ومتعة الجمهور المتوقعة كذبا (لا تصنعا) عبر عرض فصيح بليغ . هذا مسرح عادي تافه الا ان تفاهته هذه ممزقة لانها سلوك صرف قد جردت من كل عمق شاعري أو مسرحي ومعزولة عن كل نمو قد يبرر وجودها ، عارية في الاطر التي انتقل بودلير ضمنها من مشروع الى مشروع ومن فشل الى آخر الى أن اقام صرح مقتل الادب الصرف الذي نعرف انه منذ ما لارميه مازال الشاغل المعذب للكاتب المعاصر ومبرر وجوده .

اذن فلان المسرح ، وقد عزل عن المسرحة التي اخذت تفتش لنفسها عن مكان تلجأ اليه ، أصبح ذا طبيعة اجتماعية شعبية سوقية ، فقد اختاره بودلير ولفترة قصيرة كمكان اسمى هش وكعلامة لما نسميه اليوم بالالتزام . وبهذه الإيماءة الصافية (صافية لانها لا تنقل سوى حسن نيته ولان هذا المسرح لايعيش الا كمشروع) يعود بودلير من جديد ، ولكن على مستوى الإبداع هذه المرة الى تلك الاجتماعية التي كاد ان يفقدها ويهرب منها حسب جدلية الاختيار التي يحللها سارتر بشكل حاسم . فان تحمل مسرحية هولشتاين مدير مسرح « الفيته » عمل لايقل اهمية في تحقيق الشعور بالثقة الداخلية من اسباغ الثناء على سان بوف او في جمع الاصوات للاكاديمية الفرنسية او في التماس وسام الشرف .

هذا ما يفسر تاثرنا العميق بهذه المشاريع المسرحية فهي تنتمي الى ذلك الاساس الهائل من السلبية الذي يبني عليه بودلير في النهاية **ازهار الشر** كفعل لا يلبي بشيء للموهبة ــ أي للادب . كان من المرور بالجنرال اوبيك بأنسيل ، وبيتوفيل غوتيتر . بسان بوف ، بالاكاديمية ، وبوسام جوقة الشرف كما بهذا المسرح المزيف ، كان لا بد من المرور بكل هذا مما يرضي غرور بودلير سواء لعنها أم هجرها بعد ان قبلها كي يصبح انتاجه الكامل فعل اختيار مسؤول جعل من حياته في النهاية قدراعظيما كم نظلم **ازهار الشر** ان نحن اسقطنا من حياة مبدعها آلامه السوقية المخيفة .

←

١ – من مسرح بودلير لدينا اربعة مشاريع مسرحية ؛ الاولى ايديولوس (او مانويل) وهي دراما غير كاملة ، تعتمد الشعر المقفى (Alexandrins) كتبها حوالي عام ١٨٤٢ (وكان يومئذ في الثانية والعشرين) بالاشتراك مع ارنست برارون . المشروعات الثلاثة الاخرى عبارة عن حواريات : نهاية دون جوان ليست سوى بداية مركيز هوراز الاولى نوع من الدراما التاريخية (كان على بودلير ان يكتب للخشبة عن حالة ابن مهاجر . فولفجانج دوكادول ، ممزق بين افكار بيئة من جهة وحماسه للامبراطور من جهة اخرى) ثم حوارية السكير ، اكثر هذه الحواريات انتماء لعلم بودلير ، وهي تروي قصة جريمة : عامل سكير وفاشل يقتل امراته برميها في بئر يردمه عليها فيما بعد . كان على هذه الدراما أن توسع موضوعا تطرق له بودلير في قصيدة من ديوان أزهار الشر بعنوان « نبذة القاتل » . نشرت مشروعات مسرح بودلير هذه لدى الناشر Crépet وفي دار البلياد وفي الاعمال الكاملة لبودلير من منشورات « نادي الكتاب الافضل » (Club du Heilleur Livre) التي يستند اليها هذا العرض .

★ ★ ★